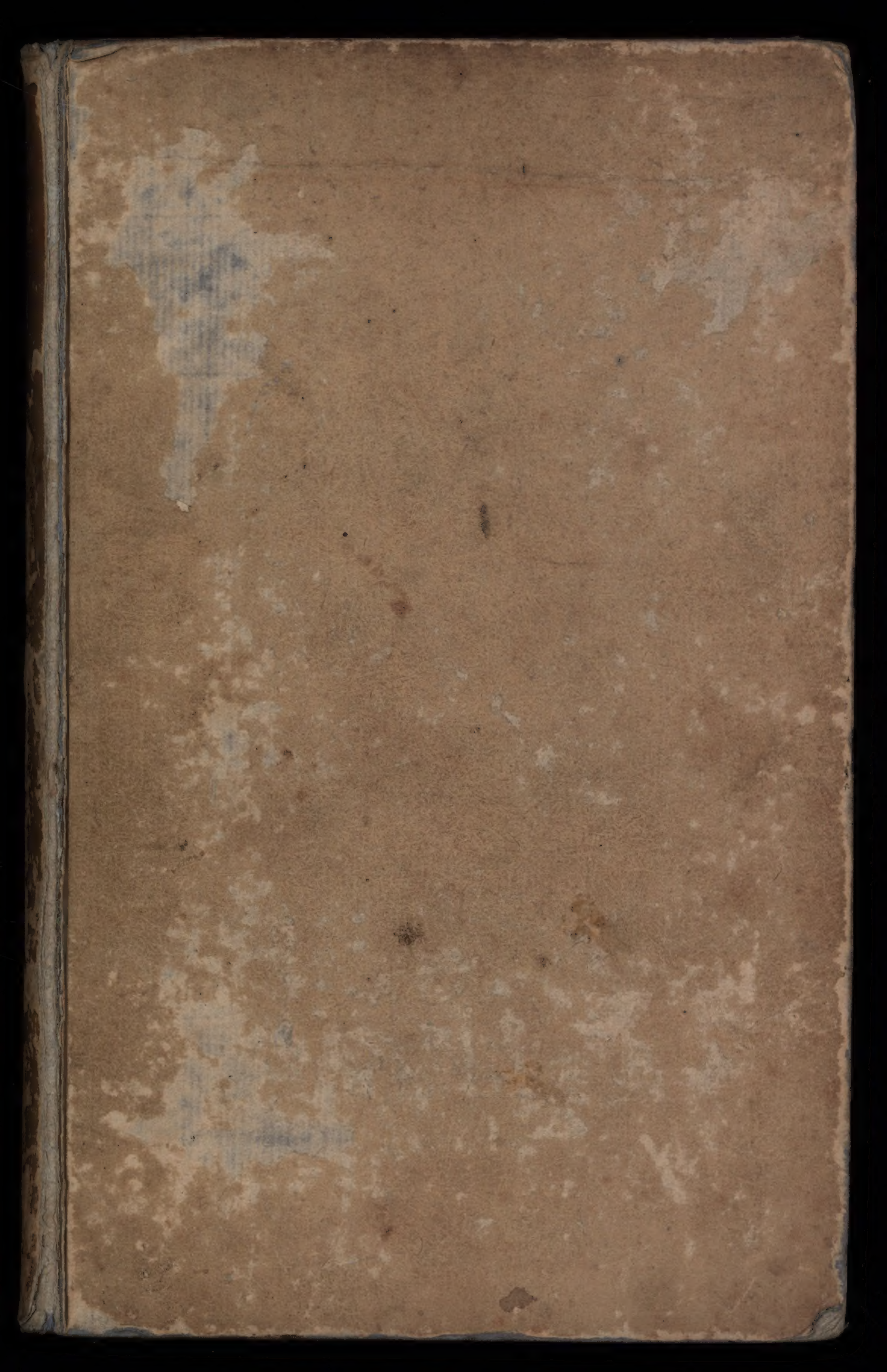
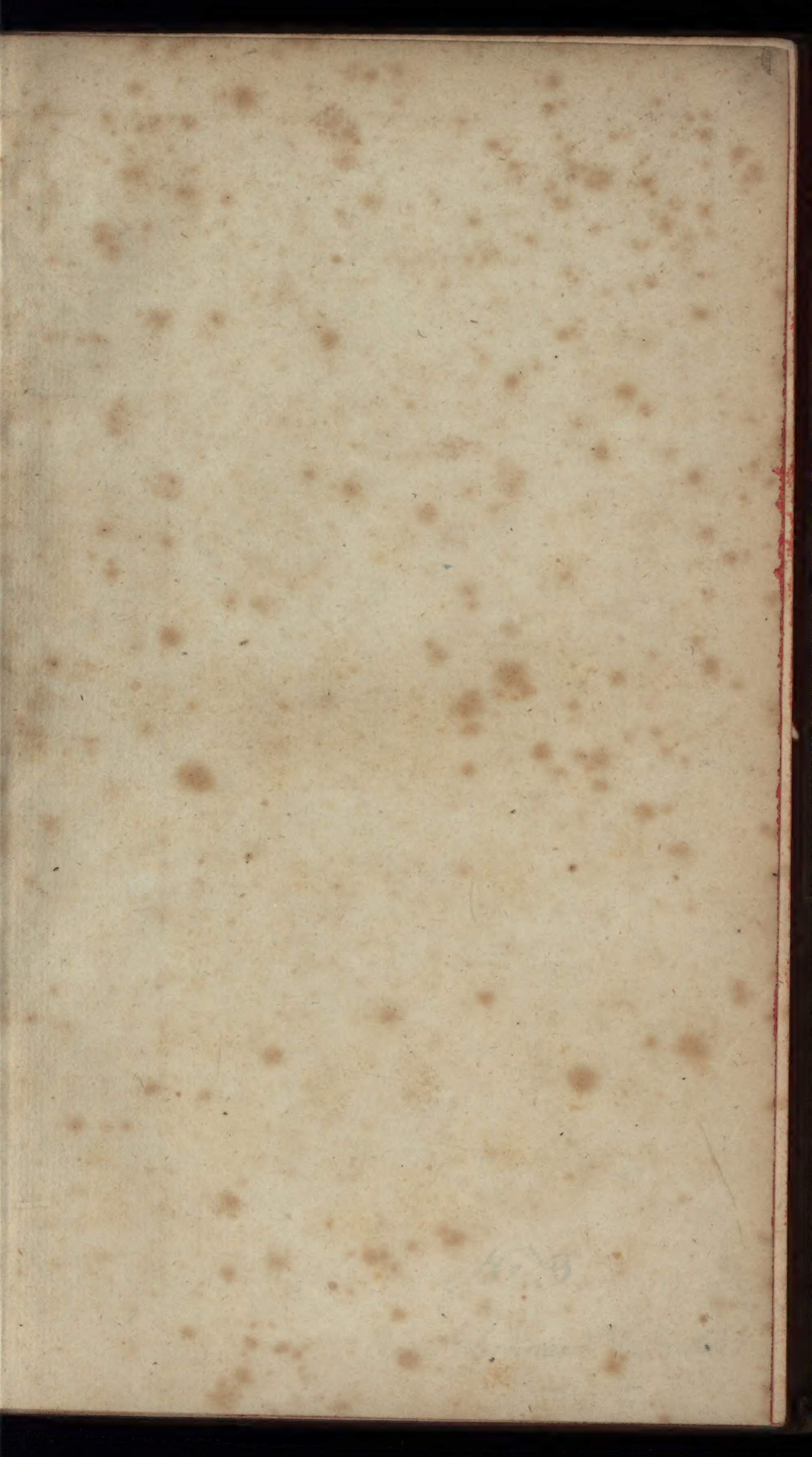
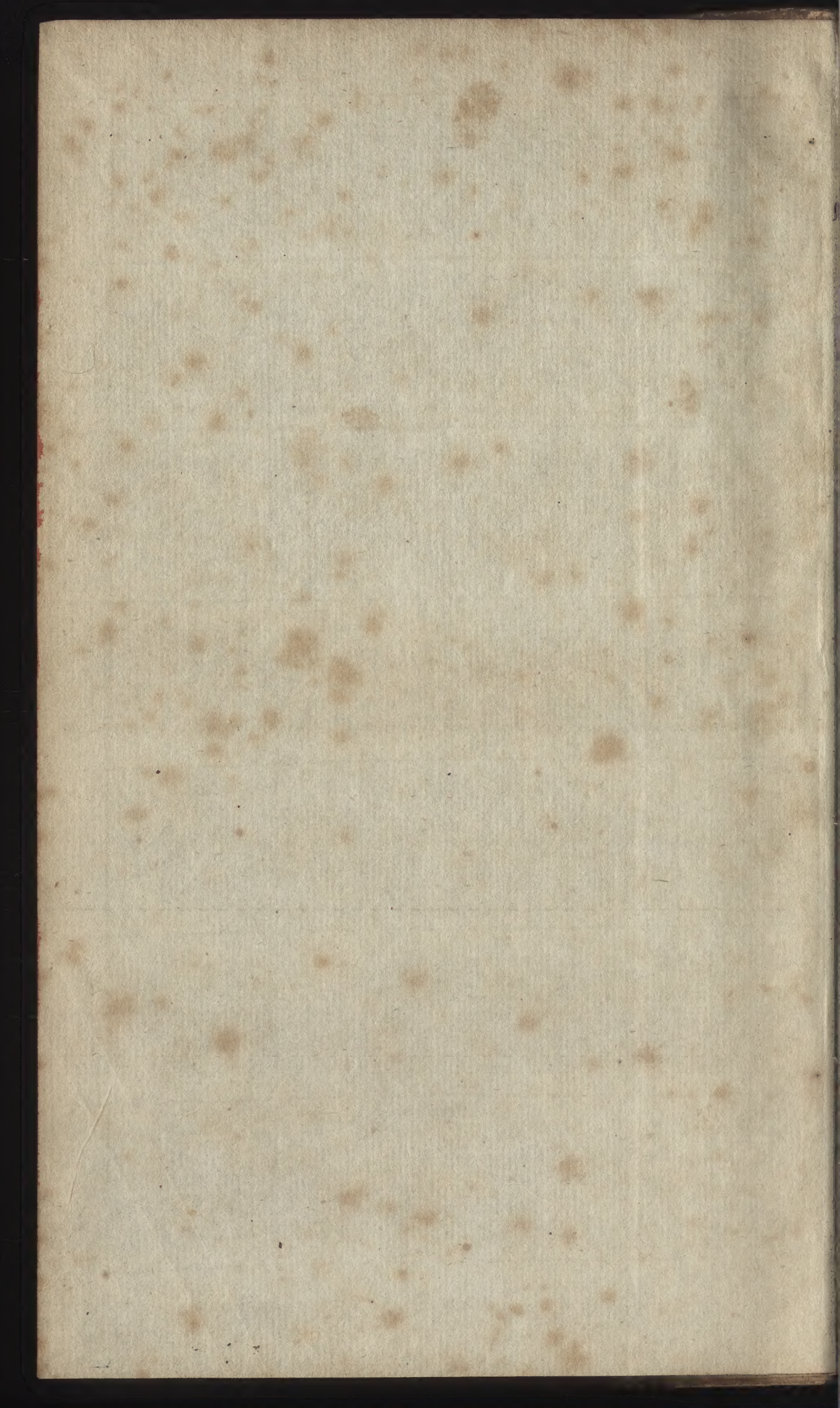






No 3.

Ernst Ferdinand Fabricius

18 3/1 21



D: Chodowiecki del.   J. Penzel. fec: Dresdae. 1785.

Allgemeine Theorie der Schönen Künste

in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,

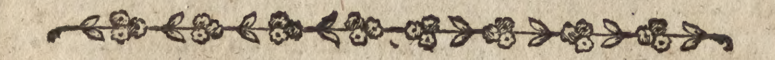
Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin ꝛc.

Erster Theil.



Neue vermehrte Auflage.

Leipzig,
bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1786.



Vorbericht
zu dieser neuen Auflage.

Der Beyfall, welchen des Hrn. Sulzer allgemeine Theorie der schönen Künste, im Ganzen, erhalten hat, veranlaßte den Hrn. Reich, eine Verbesserung dieses Werkes, bey dieser neuen Auflage desselben, zu wünschen; allein die Achtung, welche Deutschland dem Andenken des Verfassers schuldig ist, und für das Werk selbst bezeugt hat, schienen keine andre Art von Verbesserung, als eine bloße Vermehrung, als einen Zusatz litterarischer Nachrichten, zuzulassen. Hr. Sulzer hatte sich selbst durch seine Theorie ein Denkmahl gesetzt; und Deutschland hatte diesem Werke einmahl seinen Beyfall geschenkt: was war billiger, was natürlicher, als daß es, wenn es seinen Nahmen behielt, auch unverändert von andern Händen blieb? — Aber, jene litterarische Notitzen waren, gleich bey der Erscheinung des Werkes, gewünscht worden; sie konnten gegeben werden, ohne die Arbeit des Hrn. Sulzer zu zerstören, und es ist so natürlich, sie in einem Wörterbuche zu suchen; es blieb also nur die Frage übrig, wie sie zu machen waren? Auf solche Art sie abzufassen, wie der Recensent dieses Werkes, in der allgemeinen deutschen Bibliothek B. 22. S. 12. sie wünschte, wäre unstreitig das bessere gewesen; allein dann hätten wenigstens die Artikel selbst, diesem gemäß abgefaßt

 seyn

seyn müssen. Wie war es möglich, bey dem Art. Comisch, z. B. „die Hauptautoren, welche lehren, wie weit sie lehren, wie sie anzugreifen, wie sie zu lesen sind?“ anzuführen, da, in dem Artikel selbst, nicht untersucht, oder bestimmt worden ist, ob= und in wie fern die bildenden Künste, und die Musik das Comische zulassen? Ob= und wie es in diesen wirkt, und wodurch es in ihnen bewirkt wird? Da in ihm nicht einmahl von allen Arten des Comischen in der Dichtkunst, sondern von nichts, als von den Personen des Lustspieles, die Rede ist? Aus solchen Zusätzen wäre vielleicht ein Artikel entstanden, welcher den Sulzerschen, der aber, wie gedacht, immer das Hauptwerk bleiben sollte, hätte überflüßig machen können. — Und eben so überflüßig würden diese Zusätze selbst wieder gewesen seyn, wenn in ihnen keine, als die wichtigern, als die allenfalls jetzt noch brauchbaren und lesbaren Schriftsteller aller Art, und keine andern, als die allgemein berühmten Artisten, u. d. m. angegeben worden wären; denn wem, dem, dieses zu kennen, irgend angelegen seyn kann, ist es noch unbekannt? Wem sind wenigstens nicht die wichtigsten Schriftsteller über Aesthetik und Dichtkunst, und die besten Dichter, aus den Werken der Herren Schmid und Eschenburg bekannt geworden? Es blieb also nichts übrig, als für die Liebhaber der Litteratur der schönen Künste, nicht für den bloßen Liebhaber dieser Künste selbst zu arbeiten; nichts übrig, als dasjenige zu sammeln und anzuzeigen, was, wenn es genau untersucht wird, die Behandlung und den Zustand derselben, in einzeln Zeitpunkten und bey einzelnen Völkern, und ihren verschiedenen Zustand, oder den Zustand einzeler Gattungen derselben, bey verschiedenen Völkern, u. d. m. auf irgend eine Art, in das Licht setzen, oder Licht über die Geschichte derselben verbreiten kann. Daß auf diese Geschichte, dem Begriffe gemäß, welchen ich mir

mir von ihr gemacht, mein Augenmerk, bey Abfassung dieser Zusätze, vorzüglich gerichtet gewesen; daß ich diese Geschichte, und die Litteratur der schönen Künste überhaupt, für Jeden, welcher sich mit der Theorie derselben abgeben will, für ganz unentbehrlich halte, bekenne ich gern. Und daß, vorzüglich aus den ersten Zeitpunkten dieser Geschichte, vieles, was jetzt nicht mehr anwendbar ist, vieles, was jetzt höchst unbedeutend scheint, und, an und für sich betrachtet, wenig Unterhaltung oder Vergnügen mehr gewährt, mit zu dieser Geschichte gehört, und daß diese, im Ganzen, äußerst vernachläßigt, und die Litteratur der schönen Künste überhaupt sehr flüchtig, sehr obenhin behandelt wird, ist, dünkt mir, auch erweislich genug. Nur gestattete wieder die Natur des Werkes nicht, jene Zusätze, diesem Zwecke ganz gemäß, einzurichten. Der Raum verbot es, sie sowohl vollständig, als umständlich genug zu machen. Hätte ich, bey dem Artikel **Comödie**, z. B. die, nur von den angeführten Schriftstellern, geschriebenen Lustspiele, die verschiedenen, nur mir bekannten Ausgaben und Uebersetzungen derselben, oder bey dem Art. **Aeneis**, z. B. alle Ausgaben und Uebersetzungen, einzeln, und ausführlich anzeigen; hätte ich alle, blos grammatische, Erläuterungsschriften der alten Schriftsteller, und alle Erklärungen und Abbildungen aller einzeln alten Kunstwerke u. d. m. beybringen; hätte ich die, nur angeführten, oder auch nur die wichtigsten dieser Schriftsteller und Artisten, so wie ihre Werke alle gehörig characterisiren; hätte ich das eigenthümliche Verdienst der erstern, und die Umstände, wodurch sie es erlangten, so wie den besondern Geist und Zweck der letztern, und die Mittel, wodurch –, und ob dieser Zweck erreicht worden ist, und die Ursachen, warum diese Werke so und nicht anders ausfallen konnten, und den Einfluß, welchen sie hatten: —

hätte ich Alles dieses genau, obgleich so kurz als möglich, bestimmen wollen: so würden, auch wenn ich mir selbst darüber Genüge zu thun vermocht, diese Zusätze viel weitläufiger, als die Artikel selbst geworden, und Rückweisung auf andre Werke doch immer noch nothwendig geblieben seyn. Ich habe also oft nur, allgemein, was da ist, obgleich so genau als mir möglich gewesen, angezeigt; ich habe nur selten Urtheile, obgleich nie fremde, und nur, wenn ich sie, mit Gewißheit fällen zu können, glaubte, eingewebt; mit einem Worte, ich habe mehr Materialien liefern, als diese Materialien immer selbst gehörig verarbeiten, ich habe mehr Anleitung zu dem Studio der Geschichte der Künste geben, als diese Geschichte selbst darlegen können. So mußte ich, z. B. mich auf bloße Nahmenverzeichnisse der berühmtesten Artisten, und, hin und wieder, auf geringe Winke über ihr Verdienst, einschränken; allein, wer diese Verzeichnisse für das, was sie seyn konnten, und seyn sollten, gleichsam als Faden, zur Einführung in die Geschichte dieser Künste ansieht, wird dann zur Kenntniß des übrigen, und auch derjenigen Künstler gelangen, welche Einer und der Andre hier vielleicht noch vermissen kann. Freylich hat aber bey der großen Anzahl von Werken, und Schriftstellern und Artisten, aller darauf verwandten Aufmerksamkeit ungeachtet, mir immer auch Manches noch entgehen müssen, was in diese Zusätze eigentlich zu gehören schien; und ich habe daher kein Bedenken getragen, das, mir nachher eingefallene Wichtigste davon, in dem, dem zweyten Bande angehängten Verbesserungen und Berichtigungen, nachzuhohlen.

Bey den eigentlichen Detailartikeln habe ich, zum Theil, einen andern Plan befolgt; ich habe bey ihnen mehr Rücksicht auf die eigentliche Theorie genommen; und bey den mehrsten, aus den verschiedenen, mir bekannten, bessern Schriftstellern

darüber,

darüber, dasjenige nachgewiesen, was den, welcher sich weiter unterrichten will, weiter bringen kann. Auf die Kritik der Artikel selbst habe ich mich aber selten eingelassen. Dazu war hier der Ort nicht. Auch ist in dem vorhin angeführten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek, so wie in der zweyten Abtheilung des Anhanges zu dem 25ten—36ten B. dieses Werkes, und in dem 15ten und 16ten B. der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, und in dem Philosophen für die Welt, meines Bedünkens, so viel Wahres und Zweckmäßiges, zur Bestimmung des Werthes der Theorie des Hrn. Sulzer überhaupt, gesagt worden, daß, wer einer Anleitung zur Beurtheilung derselben bedarf, oder sie sucht, sich dort Rathes erhohlen kann. Nur, wenn ein Artikel, wie z. B. der Artikel Anständig, offenbar, auf schielende, oder falsche Begriffe zu leiten schien, habe ich mir eine kleine Berichtigung, obgleich auch dann nur selten, erlaubt.

Uebrigens werden diese Zusätze, für die Besitzer der ersten Auflagen des Werkes, besonders abgedruckt werden; und hoffentlich, mit den beyden letzten Theilen desselben, zugleich erscheinen.

Vorrede
zu der ersten Ausgabe.

Der Mensch besitzet zwey, wie es scheinet, von einander unabhängliche Vermögen, den Verstand und das sittliche Gefühl, auf deren Entwiklung die Glükseligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verstand hänget die Möglichkeit desselben ab, das sittliche Gefühl aber giebt diesem Leben das, ohne welches dasselbe keinen Werth haben würde.

Daß die Menschen nicht mehr einzeln, oder in kleinen Horden, gleich den Thieren des Feldes herum irren, um eine kümmerliche Nahrung zu suchen; daß sie beständige Wohnplätze und einen zuverläßigen Unterhalt haben; daß sie in großen Gesellschaften, und unter guten Gesetzen leben, ist eine Wohlthat, die sie dem Verstand zu danken haben, der die mechanischen Künste erfunden, Wissenschaften und Gesetze ausgedacht hat. Sollen aber die Menschen diese herrlichen Früchte des Verstandes recht genießen, und in dem großen gesellschaftlichen Leben glüklich seyn, so müssen gesellschaftliche Tugenden, so muß Gefühl für sittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzet werden.

Man betrachte den Zustand vieler großen Völker, bey denen der Verstand wohl angebaut ist; wo die mechanischen Künste und die Wissenschaften zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gestiegen sind, und frage sich selbst, ob diese Völker glücklich seyen? Bey der Untersuchung, warum sie es nicht sind, findet man, daß es ihnen an den Nerven der Seele, an dem lebhaften Gefühl des Schönen und Guten fehlet; man findet sie zu träg sich der Unordnung zu widersetzen, zu gefühllos den Mangel des Guten lebhaft zu empfinden, und zu unwirksam, ihm da, wo sie ihn noch empfinden möchten, abzuhelfen.

Zwar

Zwar liegt der Saamen dieses Gefühls, so wie des Verstandes, in allen Gemüthern, und in einigen wenigen glüklichern Seelen keimet er auch von selbst auf, und trägt Früchte: soll er aber überall aufgehen, so muß er sorgfältig gewartet und gepfleget werden. Zur Wartung des Verstandes hat man überall große und kostbare Anstalten gemacht; desto mehr aber hat man die wahre Pflege des sittlichen Gefühles versäumet. Aus einem öfters wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten erwächst die Begierde nach demselben; und aus dem widrigen Eindruk, den das Häßliche und Böse auf uns macht, entsteht der Widerwillen gegen alles, was der sittlichen Ordnung entgegen ist. Durch diese Begierde und diese Abneigung wird der Mensch zu der edlen Würksamkeit gereizet, die unabläßig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Bösen arbeitet.

Diese heilsamen Würkungen können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäfft es ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erweken.

Aus diesem Gesichtspunkt hab' ich bey Verfertigung des gegenwärtigen Werks die schönen Künste angesehen; und in dieser Stellung erkannte ich nicht nur ihre Wichtigkeit, sondern entdekte zugleich die wahren Grundsätze, nach welchen der Künstler zu arbeiten hat, wenn er den Zwek sicher erreichen soll. Hieraus läßt sich leicht abnehmen, nach was für einem Ziel ich diese Arbeit gelenkt habe. Zuerst hab ich mir angelegen seyn lassen auf das deutlichste zu zeigen, daß die schönen Künste jene große Würkung thun können, und daß die völlige Bewürkung der menschlichen Glükseligkeit, die durch die Cultur der mechanischen Künste und der Wissenschaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der schönen Künste müsse erwartet werden. Hernach war meine zweyte Hauptsorge den Künstler von seinem hohen Beruf zu überzeugen, und ihn auf den Weg zu führen, auf welchem er fortgehen muß, um seine Bestimmung zu erfüllen.

Man hat durch den falschen Grundsatz, daß die schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedriget,

driget, und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olympus sind, irrdische Dirnen und wizige Buhlerinnen gemacht. Durch diesen unglüklichen Einfall sind die festen Grundsäze, wonach der Künstler arbeiten sollte, zernichtet, und seine Schritte unsicher worden. Wir müssen es diesen verkehrten Begriffen zuschreiben, daß die schönen Künste bey vielen rechtschaffenen Männern in Verachtung gekommen sind; daß die Politik sie ihrer Vorsorge kaum würdig achtet, und sie dem Zufall überläßt; daß sie bey unsern gottesdienstlichen Festen und bey unsern politischen Feyerlichkeiten so gar unbedeutend sind. Man hat dadurch dem Künstler den Weg zum wahren Verdienst gleichsam verrennt, und gemacht, daß er sich vor den barbarischen Künstlern halb wilder Völker schämen muß, die durch ihre unharmonische Musik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poesie mehr ausrichten, als unsre feineste Virtuosen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotischem Feuer, da diese kaum eine vorübergehende Belustigung der Phantasie zu bewürken vermögend sind.

Es muß jeden rechtschaffenen Philosophen schmerzen, wenn er sieht, wie die göttliche Kraft des von Geschmak geleiteten Genies so gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübniß sehen, was die Künste würklich sind, wenn man erkennt hat, was sie seyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man siehet, daß Leute, die mit den Musen nur Unzucht treiben, einen Anspruch auf unsre Hochachtung machen dürfen? Wie langweilig, wie verdrüßlich und wie abgeschmakt bisweilen unsre öffentlichen Feyerlichkeiten und Feste, und wie so gar schwach unsre Schauspiele seyen, empfindet jeder Mensch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranstaltungen aus dem Menschen machen, was man wollte. Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther so gar bis auf den innersten Grund öffnet, und jedem Eindruk so einnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feyerlichkeiten, und solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der

bey

bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menschlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrecher erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Schaam und Schreken geschlagen hat?

Es ist nur ein Mittel den durch Wissenschaften unterrichteten Menschen auf die Höhe zu heben, die er zu ersteigen würklich im Stande ist. Dieses Mittel liegt in der Vervollkommnung und der wahren Anwendung der schönen Künste. Noch ist die höchste Stufe in dem Tempel des Ruhms und des Verdienstes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent stehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menschen glüklich zu sehen, mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der Glükseligkeit, die Cultur des Verstandes, und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schönen Künste, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben.

Man wird sich nicht befremden lassen, daß ich bey dem hohen Begriff, den ich von dem Werth der schönen Künste habe, von der Ausbreitung des guten Geschmaks an vielen Stellen dieses Werks, als von einer Angelegenheit spreche, die der Sorge der Regenten eben so würdig ist, als irgend eine andre öffentliche Veranstaltung; auch wird man mir es nicht übel nehmen, daß ich den Verfall und die schlechte Anwendung der Künste als ein die Menschlichkeit betreffendes Verderbniß beklage, und hier und da einen etwas ernsthaften Ton annehme. Entweder muß man mir zeigen, daß meine Begriffe von dem Wesen der schönen Künste falsch und übertrieben sind, oder man muß die Folgen, die ich daraus ziehe, gelten lassen: stehen jene, so müssen auch diese fest stehen.

Hieraus wird man auch zugleich abnehmen, daß ich über die schönen Künste als ein Philosoph, und gar nicht als ein so genannter Kunstliebhaber, geschrieben habe. Diejenigen, die mehr curiöse, als nützliche Anmerkungen über Künstler und Kunstsachen hier suchen, werden sich betrogen finden. Auch war es meine Absicht nicht, die mechanischen Regeln der Kunst zu sammeln, und dem Künstler, so zu

sagen,

sagen, bey der Arbeit die Hand zu führen. Das Praktische in allen Künsten wird durch Uebung erlangt, und nicht durch Regeln erlernt. Zudem bin ich kein Künstler, und weis wenig von den praktischen Geheimnissen der Kunst. Was ich hier und da davon sage, steht mehr in der Absicht da, jungen Künstlern die Aufmerksamkeit und den Fleiß zu schärfen, und den Liebhabern die Schwierigkeiten, die sich bey der Ausübung zeigen, begreiflich zu machen, als den Künstler zu unterrichten. Denn welcher Mensch von irgend einigem Nachdenken wird sich einfallen lassen, daß er, als ein in der Ausübung unerfahrner, denen, die schon eigene Uebung und Erfahrung haben, Regeln geben könnte?

Darin aber glaube ich dem Künstler durch diese Arbeit nützlich zu seyn, daß ich ihn überall seines Berufs erinnere; daß ich ihn warne, seine Zeit nicht auf Kleinigkeiten zu verwenden; daß ich ihm hier und da nützliche Regeln gebe, wie er sein Genie schärfen, seinen Geschmak verbessern, wie er studiren, wie er sich in Begeisterung setzen, und was er überall bedenken soll, wenn er sicher seyn will, ein gutes Werk zu machen. Dieses sind Sachen, worüber ich mir, ohne mich für einen Kunstkenner auszugeben, verschiedenes ganz nützliches gesagt zu haben schmeichle. Und darauf gründet sich die Hoffnung, daß auch der Künstler selbst dieses Werk für sich nützlich finden werde.

Für den Liebhaber, nämlich nicht für den curiösen Liebhaber, oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht, sondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des Geschmaks haben soll, habe ich dadurch gesorget, daß ich ihm viel Vorurtheile über die Natur und die Anwendung der schönen Künste benehme; daß ich ihm zeige, was für großen Nutzen er aus denselben ziehen könne; daß ich ihm sein Urtheil und seinen Geschmak über das wahrhaftig Schöne und Große schärfe; daß ich ihm eine Hochschätzung für gute, und einen Ekel für schlechte Werke einflöße; daß ich ihm nicht ganz unsichere Merkmale angebe, an denen er das Gute von dem Schlechten unterscheiden kann. Auch ihm zu gefallen, habe ich viele Kunstwörter erkläret, hier und da etwas von historischen Nachrichten eingestreut, und auch bisweilen von dem Verfahren der

Künstler

Künstler etwas gesagt; damit er doch einigermaßen begreife, durch welche Mittel es dem Künstler gelinget, das, was sein Genie erfunden hat, in dem Werke darzustellen.

Dieses waren also bey Verfertigung des Werks meine Absichten. Wie weit ich sie erreichen werde, wird die Zeit lehren. Ich selbst sehe es gar wohl ein, daß meine Arbeit nur noch ein schwacher Versuch ist, die schönen Künste Kennern und Liebhabern in ihrem unverfälschten Glanze zu zeigen. Wer von diesem Werk eine Vollkommenheit erwartet, die mit der Länge der Zeit, die von seiner ersten Ankündigung bis itzt verflossen ist, in einem Verhältniß steht, der wird es sehr unter seiner Erwartung finden. Aber es sey mir erlaubt, zu meiner Entschuldigung dieses zu sagen, daß gerade in die Zeit, in welcher ich mich mit dieser Arbeit beschäfftiget habe, die unruhigsten Jahre meines Lebens, die wichtigsten Veränderungen meiner äußerlichen Umstände, die mühsamsten Amtsverrichtungen, und noch dabey die größten Zerstreuungen fallen; daß ich an diesem Werke ganze Jahre lang nicht nur die Arbeit unterbrechen, sondern es beynahe ganz aus dem Gesichte verlieren müssen.

Dieses könnte nun zwar einem durchaus schlechten Werke nicht zur Rechtfertigung dienen; aber es entschuldiget die, einem sonst guten Werk anklebenden Unvollkommenheiten, zumal wenn man, wie ich, wichtige Gründe gehabt hat, die Herausgabe nicht länger zu verschieben. Hätte ich dieses gethan, und hätte ich das Werk so lange zurük behalten sollen, bis ich damit zufrieden gewesen wäre, so würde es nie an den Tag gekommen seyn. Also mußte ich mich entschließen, es entweder ganz zu unterdrüken, oder mit allen Mängeln, die es hat, herauszugeben. Diese Mängel und Unvollkommenheiten werden wenig Leser so ausführlich darin erkennen, als ich selbst. Aber ich will nicht mein eigner Tadler seyn, sondern vielmehr, so weit es sich schiket, den Tadel, der auf mich fallen könnte, von mir ablehnen.

Anfänglich hatte ich mir vorgesetzt, keinen einzigen Artikel, der in einem solchen Werke natürlicher Weise gesucht wird, wegzulassen. Aber die öftern Unterbrechungen der Arbeit ließen mich bald sehen, daß

ich

ich darauf nicht würde bestehen können. Ich hatte weder Zeit genug mich einer gänzlichen Vollständigkeit zu versichern, noch Kenntniß genug gar alle in jeden Zweig der Kunst einschlagende Artikel zu bearbeiten. Daher kommt es also, daß einige Artikel vorsetzlich, andre aus Versehen, weggeblieben sind, ob sie gleich eben so viel Anspruch auf den Platz hatten, als andre, die da stehen. Unter andern war ich erst willens alle große Männer, deren Werke ich vor mich nehmen konnte, nach ihrem Genie zu charakterisiren, jedem großen Redner und Dichter einen Artikel zu widmen, worüber man in diesem Theile einige Versuche in den Artikeln Aeschylus, Euripides, Homer u. a. finden wird. Dieses auszuführen war über meine Kräfte und über meine Zeit. Was aber darüber einmal entworfen war, ließ ich stehen, um etwa künftige Verbesserer dieses Werks zu ermuntern, diesen Mangel zu ersetzen.

Eine andre Unvollkommenheit des Werks liegt in der Ungleichheit, die man zwischen verschiedenen Artikeln, sowol in der Behandlung der Materien, als in der Schreibart, antreffen wird. Einige Artikel sind länger, andre kürzer, als ich sie gewünscht hätte; in einigen herrscht ein steifer dogmatischer Ton, andre sind etwas andringlicher und wärmer vorgetragen; einige Materien sind etwas methodisch behandelt, da über andre nur einzele Anmerkungen gemacht werden. Dieses alles habe ich eingesehen, aber dem Uebelstand, der aus dem Mangel der Gleichförmigkeit entsteht, nicht abhelfen können.

Noch eine Erinnerung, die sich über die meisten Artikel des Werks erstrekt, muß ich zu Abwendung nachtheiliger Urtheile beybringen. Ich habe in dem ganzen Werk den Charakter eines Philosophen, und nicht eines Gelehrten, vielweniger eines bloßen Sammlers angenommen. Meine Absicht war gar nicht, alles zu sammeln, was etwa gutes über jeden ästhetischen Gegenstand geschrieben worden. Warum sollte ich im Artikel über die Comödie alle Comödien, und im Artikel Heldengedicht alle Epopeen die Musterung passiren lassen? Noch weniger nahm ich mir vor, alles Falsche, was gelehrt worden, und noch gelehrt wird, zu widerlegen. Meine Hauptsorge war bey jedem Gegen-

stand

stand den wahren Gesichtspunkt, aus dem man ihn betrachten muß, wenigstens den, woraus ich ihn betrachte, festzusetzen, und dann dasjenige, was ich selbst in dieser Stellung sah, vorzutragen.

Nun bin ich weit entfernt zu glauben, daß ich alles gesehen und meine Materien erschöpft habe, oder daß ich überall den rechten Punkt getroffen, oder überall völlig richtig gesehen habe. Ich bilde mir so wenig ein, das weitere Nachforschen über die Gegenstände des Geschmaks überflüßig gemacht zu haben, daß ich hoffe, eine der angenehmsten Früchte meiner Arbeit werde die seyn, daß sie neue Untersuchungen veranlassen werde. Meinen Grundsätzen, worauf alle Untersuchungen über Werke des Geschmaks sich stützen müssen, verspreche ich Beyfall; aber ich hoffe, daß der Gebrauch, den andre nach mir davon machen werden, den Künsten weit mehr aufhelfen werde, als das, was ich zu diesem Behuf gethan habe.

Wenn ich hier und da, wo ich etwa von dem gegenwärtigen Zustand der Künste und des Geschmaks spreche, etwas Unzufriedenheit äußere, so muß man dieses nicht als Verachtung und Tadelsucht aufnehmen. Ich habe es darum hier zum voraus gesagt, daß ich sehr hohe Begriffe von dem Werth der schönen Künste und von dem Beruf eines Künstlers habe. Wenn ich nun nach diesen Grundsätzen einen so genannten witzigen Kopf, einen Menschen, der feine Kleinigkeiten macht, nicht für einen wahren Dichter; einen Mann, der schön coloriret, oder fein zeichnet, darum noch nicht für den rechten Mahler halte; oder wenn ich der Nation, die viele Werke des Geschmaks besitzt, darin das Mechanische der Kunst vollkommen, auch allenfalls die Erfindung geistreich ist, wenn ich ihr, sage ich, den wahren Besitz der Kunst absprehe: so ist es nicht Verkleinerung ihrer Talente, sondern nothwendige Folgerung aus meinen Grundsätzen. Da ich diese einmal festgesetzt glaubte, so hatte ich keinen Grund die Folgerungen, die daraus fließen, zu fürchten. Darum habe ich überall mit der Freymüthigkeit gesprochen, die einem Philosophen geziemet.

Ich bitte zu bedenken, daß ich alles, was den guten Geschmak betrifft, für eine sehr wichtige Angelegenheit, und gar nicht, wie viele

thun, für ein Spielwerk halte. Bey dieser Art zu denken, halte ich es für ein Verbrechen, das Publicum, oder die Künstler, durch Schmeicheleyen sich günstig zu machen. Da ich einmal deutlich einsehe, wie genau die sittliche Bildung des Menschen mit der Ausbreitung des guten Geschmaks zusammenhängt, so ist es mir nicht möglich mit Gleichgültigkeit von Dingen zu reden, die nach meiner Einsicht den Geschmak verderben, und die schönen Künste von ihrem großen Zwek abführen.

In dem Reiche des Geschmaks giebt es, so wie in der Philosophie, verschiedene Sekten und Schulen, die in ihren Grundsätzen und Lehren weit auseinander sind, und wo die meisten Anhänger der Häupter der Schulen, ohne weitere Untersuchung, beym Loben und Tadeln nachsprechen, was diese einmal für gut gefunden haben. Ich habe vermuthlich oft gegen solche Schullehren angestoßen. Dieses soll nun weiter nichts auf sich haben, als daß ich mir die Freyheit nehme, auch meine Meynung zu sagen, so wie es die, die vor mir anders geurtheilt haben, auch gethan. Hanc veniam damus petimusque vicissim.

Vorrede



Vorrede
zu der zweyten Ausgabe.

Ich vermuthe, daß die meisten Leser dieses Werks bey einer neuen Ausgabe desselben beträchtliche Zusäße zur Ausfüllung der darin befindlichen Lüken, und mancherley Verändernngen zu deutlicherer Bestimmung, oder auch zur Verbesserung meiner Theorie erwarten: man wird aber beydes nur selten finden. Darum halte ich für nöthig die wahren Gründe davon anzuzeigen, damit man mich nicht eines eitlen Stolzes beschuldige, als wenn ich dieses Werk für vollständig hielte, oder die Mängel und Unvollkommenheiten desselben, die, wenn ich selbst sie nicht einsähe, hier und da in periodischen Schriften, worin dieses Werk beurtheilet wird, mir deutlich genug vorgehalten worden, nicht, wenigstens zum Theil, eingestünde. Schwerlich wird irgend einer meiner Leser alle Lüken und alle Unrichtigkeiten, die in dieser Theorie vorkommen, vollständiger und überzeugender einsehen, als ich selbst. Aber ich befinde mich leider außer Stand, ihr mehr Vollkommenheit zu geben.

Ein fataler Zufall hat mich seit fünf Jahren meiner Gesundheit unwiederbringlich beraubet; und das beständig anhaltende Gefühl meiner Leibesschwachheit, und die Veranstaltungen, das Wenige, was mir von Gesundheit übrig geblieben, zu erhalten, machen mir jede Arbeit, die einige Anstrengung der Kräfte erfodert, unmöglich, oder wenigstens gefährlich.

Ich hoffe, daß diese Entschuldigung, mein Werk bey dieser zweyten Ausgabe nicht vollständiger und besser zu liefern, für gültig wird angenommen werden.

Zur Nachricht.

Da sich in die deutsche Kunstsprache viel fremde Wörter eingeschlichen haben, die einigen Lesern geläufiger seyn möchten, als die, welche an ihrer statt in diesem Werke gebraucht worden: so schien es nöthig, folgendes Verzeichniß davon hier vorangehen zu lassen. Wer also in diesem Werk etwas unter einem fremden Kunstwort aufsucht, ohne dieses Wort in der alphabetischen Ordnung zu finden, kann dieses fremde Kunstwort in folgendem Verzeichniß aufsuchen, und sehen, in was für einem Artikel von der Sache, die damit bezeichnet wird, gesprochen wird.

Verzeichniß der fremden Kunstwörter, die in dem I u. II Theile dieses Werks keine besondern Artikel haben.	Verzeichniß der eigentlichen Wörter, welche hier für die fremden Kunstwörter gebraucht worden, oder der Artikel, in welchen das, was jene fremde Kunstwörter betrifft, vorkommt.
A.	
Accompagnement. (Musik.) — —	Begleitung.
Acteur. (Schauspielkunst.) — —	Schauspieler.
Action. (Des Schauspielers und des Redners.)	Vortrag. Spiel.
Affekt. — — — —	Leidenschaft.
Amplification. (Beredsamkeit.) — —	Erweiterung.
Antithese. (Beredsamkeit.) — —	Gegensatz.
Apostrophe. (Beredsamkeit.) — —	Anrede.
Applicatur. (Musik.) — — —	Ansetzung.
Arcade. (Baukunst.) — — —	Bogenstellung.
Architrav. (Baukunst.) — —	Unterbalken.
Attitüde. (Zeichnende Künste.) — —	Stellung. Gebehrden.
B.	
Baluster. (Baukunst.) — —	Doken.
Balustrade. (Baukunst.) — —	Dokengeländer. Geländer.
Basament. (Baukunst.) — —	Bilderstuhl. Säulenstuhl.
Base. Basis. (Baukunst.) — —	Fuß.
Bas-Relief. (Bildhauerkunst.) — —	Flaches Schnitzwerk.
Bicinien. (Musik.) — — —	Zweystimmig.
Bossages. (Baukunst.) — —	Quader.
Bürleske. (Schöne Künste) — —	Possirlich.

C. Cäsur.

C.

Cäſur. (Dichtkunſt.) — — Abſchnitt.
Canelûres. (Baukunſt.) — — Krinnen.
Cantabel. (Muſik.) — — — Singend.
Capiteel. (Baukunſt. — — Knauff.
Carnation. (Mahlerey.) — — Fleiſchfarb.
Clair-Obſcur. (Mahlerey.) — — Helldunkel.
Clauſel. (Muſik.) — — — Cadenz. Schluß.
Comes. (Muſik.) — — — Gefährte.
Compartiment. (Baukunſt.) — — Felder.
Componiſte. (Muſik.) — — Tonſetzer.
Compoſition. (Muſik.) — — Satz.
Conſole. (Baukunſt.) — — Kragſtein.
Contour (Zeichnende Künſte.) — — Umriß.
Contraſt. (Schöne Künſte.) — — Gegenſatz.
Contraſubjekt. (Muſik.) — — Gegenſatz.
Contretems. (Muſik.) — — Verzögerung.
Corniſche. (Baukunſt.) — — Kranz.
Correkt. (Schöne Künſte.) — — Richtig.
Coſtume. (Mahlerey.) — — Ueblich.

D.

Declamation. (Redende Künſte.) — — Vortrag.
Decoration. (Schaubühne.) — — Verzierung.
Denouement. (Dichtkunſt.) — — Entwiklung.
Dialogue. (Redende Künſte.) — — Geſpräch.
Diminution. (Muſik.) — — Theilung.
Diſpoſition. (Schöne Künſte.) — — Anordnung.
Drapperie. (Zeichnende Künſte.) — — Gewand. Falten.
Dux.[*] (Muſik.) — — — Führer.

E.

Ekloge. (Dichtkunſt.) — — Hirtengedicht.
Email. (Mahlerey.) — — Schmelzmahlerey.
Emphaſis. (Redende Künſte. — — Nachdruk.
L'Enſemble. (Schöne Künſte.) — — Im Ganzen.
Entablement. (Baukunſt.) — — Gebälk.
Enthuſiasmus. (Schöne Künſte.) — Begeiſterung.
Epigramm. (Dichtkunſt.) — — Sinngedicht.

Epithete. (Redende Künste.) — — Beywort.
Epopöe. (Dichtkunst.) — — Heldengedicht.
Etage. (Baukunst.) — — — Geschoß.
Exergue. Zeichnende Künste.) — — Abseite.
Exposition. (Redende Künste.) — — Ankündigung.
Expression. (Schöne Künste.) — — Ausdruk.

F.

Faßade. (Baukunst.) — — — Außenseite.
Feston. (Baukunst.) — — — Fruchtschnur.
Fiction. (Schöne Künste.) — — Erdichtung. Dichtungskraft.
Frontispice. Fronton. } (Baukunst.) — — Giebel.

G.

Gestus. (Redende Künste.) — — Gebehrde. Anstand. Vortrag.
Grazie. (Schöne Künste.) — — Reiz.

J.

Jdylle. (Dichtkunst.) — — Hirtengedicht.
Jmitation. (Musik.) — — Nachahmung.
Jmpost. (Baukunst.) — — Kämpfer.
Jnversion. (Redende Künste.) — — Versetzung.
Jronie. Jronisch. } (Redende Künste.) — — Spott.



A.

A.
(Musik.)

Der Name eines der sieben Töne der heutigen diatonischen Tonleiter, sonst auch La genennt *). Dieser Ton ist in der Ordnung der sechste, seit dem man gewohnt ist, den untersten Ton des Systems mit C zu bezeichnen. Die Alten, welche es eingeführt haben, die Töne und Sayten durch die Buchstaben des Alphabeths zu bezeichnen, gaben natürlicher Weise, der tiefsten Sayte das Zeichen A und den folgenden die darauf folgende Buchstaben, und bezeichneten die unterste Octave der Töne also: A, B, C, D, E, F, G, a. Der bekannte Guido aus Arezzo, welcher im Anfange des eilften Jahrhunderts das Notensystem erfunden haben soll, that zu dem damaligen System der Töne in der Tieffe, also unter A, noch einen hinzu, den er mit dem griechischen Gamma Γ bezeichnete. Folglich bestund damals die unterste Octave aus den Tönen; Γ, A, B, C, D, E, F, G. Nach der Zeit fand man, daß unter Γ auch der Ton F und sogar die Töne E, D und C noch gebraucht werden könnten. Daher entstund das heutige System, welches von C anfängt, und darinn der Ton A, welcher ehedem der erste war, nun der sechste ist.

A. Bedeutet auch die Tonart, in welcher der Ton A der Grundton ist. Die auf- und absteigende Tonleiter der Tonarten A dur und A mol, wird, im Artikel Tonart, gefunden.

*) S. Solmisiren.

Abdruk.
(Zeichnende Künste.)

Jedes Werk, das durch Aufdruken eines weichen Körpers auf einen harten, die in diesem Körper befindliche Form auf eine dauerhafte Art angenommen hat. In den zeichnenden Künsten hat man fürnehmlich zwey Gattungen Werke, die man mit diesem Namen belegt.

Abdrüke von Kupferstichen und Holzschnitten. Wie die Abdrüke von den Kupferplatten gemacht werden, wird im Artikel Kupferdruker beschrieben. Hier ist blos von der Beschaffenheit der Abdrüke die Rede. Von derselbigen Kupferplatte können

können die Abdrüke von verschiedener Güte seyn. Sowol durch das Aufreiben der Farbe auf die Platte, als durch das Pressen derselben, verliehrt sie nach und nach etwas von ihrer Vollkommenheit. Die Stiche werden schwächer, die Platte nutzet sich ab; zuletzt verliehren sich die feinesten Striche und die stärksten werden stumpf. Alsdenn giebt die Platte nur schlechte Abdrüke. Sie können aber auch gleich anfänglich, da die Platte noch in ihrer Vollkommenheit ist, durch unfleißige Besorgung des Drukens schlecht werden.

Die besten Abdrüke müssen unter den ersten hundert oder zweyhundert, die gemacht worden sind, ausgesucht werden. Diese stellen die Arbeit der Kupferstecher in ihrer Vollkommenheit dar, und das feineste in den halben Schatten, auch überhaupt in allem, was zur vollkommenen Haltung gehört, ist darinn noch vorhanden. In den folgenden hunderten fängt die Platte an nach und nach schlechter zu werden, die starken Striche werden stumpf und die feinesten zu schwach, oder verliehren sich allmählig. Man kann also an diesen Abdrüken weder die ganze Schönheit eines Kupferstichs erkennen, noch von der Vollkommenheit des Gemähldes, nach welchem er gemacht ist, urtheilen. Je feiner und vollkommener ein Gemähld in Absicht auf die Harmonie der Farben und auf die Haltung ist, je wesentlicher ist es, daß man von dem Kupfer desselben die besten Abdrüke habe. Die Gemählde, deren Werth blos von der Erfindung, Zeichnung und Anordnung herrührt, können auch aus schwächeren oder unvollkommenen Abdrüken noch beurtheilt werden.

Ueberhaupt ist von Abdrüken zu wissen, daß gestochene Platten mehr gute Abdrüke geben, als radirte, weil die Striche in diesen niemals so tief, als in jenen sind. Eine gut gestochene Platte giebt insgemein an tausend leidliche Abdrücke. Eine radirte, mehr oder weniger, nachdem sie bearbeitet ist, 500 bis 600.

Die schlechtesten Abdrüke sind diejenigen, die von Platten gemacht sind, die schon aufgestochen worden, oder in denen man den verschwächten Strichen wieder durch den Grabstichel nachgeholfen hat. Wer ein wenig Erfahrung in Beurtheilung der Kupferstiche hat, entdeket sehr leicht die Abdrüke, die von solchen Platten gemacht werden.

Es würde eine sehr vortheilhafte Sache seyn, wenn man Platten machen könnte, die viel mehr Abdrüke aushielten. Dazu aber ist kein ander Mittel, als ein Metall, das fester als Kupfer ist, zu nehmen. Es wäre zu versuchen, ob nicht stählerne Platten, oder feine eiserne zu brauchen wären.*)

Abdrüke von geschnittenen Steinen und Schaumünzen. Man macht sie insgemein von feinem Siegellak. Dieses geschieht entweder in der Absicht, sie als Kunstwerke, in Mangel der Originalien aufzubehalten, oder zum Behuf der Abgüsse und der Pasten zu verschiken. In beyden Fällen ist sehr nöthig, das feineste Lak zu nehmen, und sie auf Täfelchen von Holz zu machen, weil die Abdrüke auf Papier sich insgemein werfen. Man kann sie auch in Wachs machen; aber diese Materie wirft sich ebenfalls, und da sie sehr bald weich wird, könnte die Wärme den Abdrüken leicht alle Schärfe benehmen. Eine besondere Art von Abdrüken sind die, welche man mit Schnelloth von Schaumünzen macht. Wir wollen das Verfahren kürzlich beschreiben.

Das Schnelloth, oder die Masse zu diesen Abdrüken, besteht aus Bley und Zinn, die zu gleichen Theilen zusammen gemischt sind. Zuerst wird das Bley geschmolzen. Wenn es fließt, so wirft man etwas Fett darauf, daß es nicht

*) S. Kupferplatte.

nicht zu Aschen brenne: hernach wird das Zinn nach und nach beygemischt, die Masse wohl umgerührt und alsdenn abgegossen. Ehe man dieses Metall braucht, ist es gut, daß es vorher noch ein paarmal geschmolzen und abgegossen werde, weil es dadurch sanfter wird.

In diese Masse, die flüßig gemacht worden, werden die Schaumünzen, oder die Formen und Abdrüke derselben, wenn sie anfängt zu erkalten, und ihre Flüßigkeit zu verliehren, abgedrukt, oder vielmehr abgeschlagen. Dieses erfodert gewisse Handgriffe und einige Vorsichtigkeit, die wir kürzlich anzeigen wollen.

Man nimmt einen Kasten von Holz, etwa eine Elle lang und breit, in welchem das Abschlagen geschieht, damit das wegspritzende Schnelloth von den Seiten des Kastens aufgehalten werde. Auf den Boden des Kastens leget man ein halbes Buch weiches Papier, auf welchem, als auf einem Bette, das Abschlagen geschieht. Die Schaumünze, welche man abdruken will, oder eine harte Form derselben, wird mit feinem Thon, oder einer andern Materie auf ein Stük Holz, das man von oben bequem anfassen kann, fest gemacht, oder allenfalls halb in das Holz eingelassen und daran befestiget.

Nun nimmt man ein kleines Stük starkes geleimtes Papier, beuget es an dem Rande etwas in die Höhe, als ein kleines Schächtelchen, in welchem die abzuschlagende Münze liegen könnte. Dieses leget man auf das, an dem Boden des Kastens liegende, Papier, gießt es voll von dem geschmolzenen Schnelloth, von welchem man mit einem weichen Cartenblatt die sich oben setzende Haut sanfte abstreift.

Wenn man merkt, daß das Schnelloth anfängt zu erkalten, und seine Flüßigkeit zu verlieren: so schlägt man die abzudrukende Schaumünze senkrecht und so stark, als man kann, darauf; so drükt sie sich sauber in das Loth ab. Bey dem Aufschlagen spritzt ein Theil des Metalls herum: man muß deßhalb entweder das Gesicht wegkehren, oder eine Maske, mit Gläsern vor den Augen, vor sich nehmen, auch die Hand mit einem Handschuh versehen, und überhaupt sich so rüsten, daß man von dem herumspritzenden heissen Metall keinen Schaden leide. Dieses Verfahren ist uns von Herrn Lippert in Dreßden mitgetheilt worden.

Abdrüke geschnittener Steine in Glas, werden Pasten genennt, und an ihrem Orte beschrieben; von den Abdrüken derselben in eine weisse thonartige Materie ist in dem Artikel Abgüsse das mehrere nachzusehen.

Abentheuerlich.

(Dichtkunst.)

Eine Art des falschen Wunderbahren, dem selbst die poetische Wahrscheinlichkeit fehlet. Von dieser Art sind die ungeheuren Heldenthaten und andre Begebenheiten, die man in den alten Ritterbüchern findet. Der eigentliche Charakter des Abentheuerlichen besteht darinn, daß es aus einer Welt hergenommen ist, wo alles ohne hinreichende Gründe geschieht, wie in den Träumen. Dinge, die in der Ordnung der würklichen Natur unmöglich sind, werden ordentliche Begebenheiten in der abentheuerlichen Welt.

Das Abentheuerliche findet sich sowol in Begebenheiten, als in Handlungen, in Sitten und in Charakteren. In den zeichnenden Künsten ist das so genannte Groteske eine Art des Abentheuerlichen, und dahin gehören auch die chinesischen Mahlereyen, da Häuser und Landschaften in der Luft schweben.

Diese Gattung des Ungereimten herrscht insgemein in den Träumen,

wo die unmöglichsten Dinge würklich scheinen; aber jede erhitzte und vom Verstande ganz verlassene Einbildungskraft, bringt abentheuerliche Vorstellungen hervor. Es scheinet, daß die Völker der heissen Morgenländer, mehr, als andre, diesen Ausschweifungen der Einbildungskraft unterworfen seyn; denn der Hauptsitz des Abentheuerlichen ist in den Romanen, in den Gedichten und so gar in der Theologie dieser Völker. In den arabischen Erzählungen von tausend und einer Nacht, ist fast alles in dieser Art. Die abendländischen Völker scheinen durch ihre Bekanntschaft mit den Arabern, auf das Abentheuerliche gekommen zu seyn, und Spanien, wo ehemals jene Völker sich am meisten ausgebreitet hatten, scheint das übrige Europa damit angestekt zu haben. Es ist eine Zeit gewesen, wo diese Ausschweifungen aus der Einbildungskraft in die Sitten und in die Gesinnungen übergegangen sind; wo man abentheuerlich gehandelt hat.

Seitdem Vernunft und Geschmak in den neuern Zeiten wieder empor gekommen, wird das Abentheuerliche von den Dichtern blos zur Belustigung nachgeahmt. Erzählungen aus der abentheuerlichen Welt hergenommen, sind oft sehr ergetzend und ein Labsal des Geistes in den Stunden, da man von Nachdenken ermüdet, dem Verstand eine gänzliche Ruhe geben muß. Gute Werke von dieser Art haben ihren Werth. Es scheinet, daß Hr. Wieland bey Bekanntmachung seines **Idris** die Absicht gehabt, Deutschland ein Werk dieser Gattung zu liefern, das in seiner Art claßisch werden sollte, so wie es der Orlando furioso des Ariost in Italien ist. Es fehlt in der That diesem Werk nicht an glänzenden poetischen Schönheiten; doch scheint etwas mehr, als dieses erforderlich zu seyn, um ein Buch bey einer ganzen Nation claßisch zu machen.

So angenehm das Abentheuerliche in scherzhaften Werken werden kann, so widrig wird es, wenn in ernsthaften Werken, aus Mangel der Ueberlegung, das Große und das Wunderbare dahin ausarten. Die Gränzen der einander gerade entgegen stehenden Dinge, liegen insgemein nahe an einander. Wenn der Dichter da, wo er das Große oder das Wunderbare behandelt, das Nachdenken nur auf einen Augenblik verläßt, so schleicht sich plötzlich das Abentheuerliche an solchen Orten ein, wo es höchst anstößig wird. Die Begierde, gewisse Gegenstände recht groß vorzustellen, kann diese Würkung thun. Es wäre zu zeigen, daß dieses selbst dem großen Corneille begegnet ist, der mehr als einmal das Große seiner Helden, bis zum Abentheuerlichen getrieben hat. Das Große und das Wunderbare hat seine Gränze, die zwar nicht durch eine bestimmte Linie kann gezeichnet werden, die aber nicht leicht überschritten wird, wenn die Einbildungskraft und die Empfindung vom Verstande begleitet werden. *)

* *

Zur Erwerbung richtiger Begriffe von dem eigentlichen Abentheuerlichen können, zum Theil wenigstens, ein Auff. des Caylus, fur la Féerie des Anciens, comparée à celle des Modernes (in dem 11. B. der hist. de l'Acad. des Inscript. holl. Ausg.) — Obfervations on the fairy Queen of Spenfer by Th. Warton, Lond. 1772. 2 B. 8. (verglichen mit dem 2, 4 und 5ten Briefe aus den Br. über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. 8. S. 21. u. f.) — Hurd's Letters on Chivalry and Romance (vermehrt in der neuen Ausgabe seiner Moral and political Dial. Lond. 1776. 8.) im

*) S. Uebertrieben.

im 3ten B.) — Memoires sur l'ancienne Chevalerie par Mr. de la Curne de St. Palaye, Par. 1769. u. f. 3 B. 12. (auch in den Mem de l'Acad. des Inscr. befindlich) — Th. Warton's Dissertation on the origin of Romantic fiction in Europe (vor dem 1ten B. seiner history of English Poetry; deutsch in dem Brittischen Museum des H. Eschenburg 3, 4 und 5ten B. verglichen mit H. Sprengels Recension derselben in den Betrachtungen über die neuen historischen Schriften, Altenb. I. 3. S. 43 —) und eben desselben Aufsatz in den Rostockschen Nachrichten (1773. fol.) „Ueber die Einführung der Galanterien durch die Ritterzeiten" — behülflich seyn. — Zur Vertheidigung des Systents von Zauberey schrieb H. Jacobi eine Dissertation Vindiciae Torquati Tassi, Gott. 1763.

Abgüsse.

(Bildende Künste.)

Man hat zum großen Vortheil der Kunst, Mittel erfunden, Werke der bildenden Künste durch das Aufgiessen einer flüßigen sich hernach verhärtenden Materie in vollkommener Gleichheit der Originale abzuformen. Dergleichen abgeformte Werke werden Abgüsse genannt. Man hat sie in Gyps, in Bley, in Schwefel und in Wachs. Gyps ist die gemeineste Materie dazu, weil sie am wenigsten kostet, und kalt kann abgegossen werden.

Man verfährt überhaupt dabey folgender maassen. Das Original, oder ein Theil desselben wird mit einer der bemeldten flüßigen Materien übergossen, die man darauf verhärten läßt. Alsdenn nimmt man sie sorgfältig ab und bekommt dadurch das, was im Original vertieft ist, erhoben, und das erhobene vertieft. Dieser erste Abguß wird die Form genennt. Macht man in diese Form wieder einen Abguß, so wird dieser in Absicht der Bildung dem Original vollkommen gleich, und er ist der eigentliche Abguß.

Es ist leicht zu begreifen, daß ganze Körper nicht auf einmal können abgeformt werden, weil sie, da die Form sie ganz umgeben würde, nicht können herausgenommen werden. Man hat deßwegen eine Methode erdacht, sie Stükweise abzuformen, und die Stüke der Formen wieder zusammen zu setzen. Das mechanische Verfahren dabey und die nöthigen Handgriffe zu beschreiben, würde hier zu weitläuftig, auch zum Theil unnütze seyn. Man findet in allen beträchtlichen Städten Italiener, die Gypsbilder verkaufen, von denen man dieses lernen kann. Eine Beschreibung des ganzen Verfahrens findet man in Felibiens Grundsätzen der Baukunst.

Diese Abgüsse und die Abdrüke, davon vorher gehandelt worden, leisten den bildenden Künsten den Dienst, welchen die Gelehrsamkeit von der Buchdrukerey hat: beyde vervielfältigen auf eine leichte Art die Werke der größten Meister. Der Gelehrte kann mit mäßigen Unkosten die wichtigsten Werke der Gelehrsamkeit in sein Cabinet, und der Künstler eben so, das vornehmste der bildenden Künste in seine Werkstelle zusammen bringen. Durch die Abgüsse werden die Schranken, in welchen die vornehmsten Werke bildender Künste eingeschlossen gewesen, weggerükt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich seyn.

Nichts würde zur Ausbreitung der Kunst vortheilhafter seyn, als wenn die Besitzer der besten Originalwerke die Verfertigung der Abgüsse beförderten, oder auch nur erleichterten. Jede Academie der zeichnenden Künste sollte eine vollständige Sammlung der besten Antiken haben, und würde sie auch haben, wenn nicht die Abformung so ofte gehindert würde. Ludwig der XIV. hatte das unermeßliche Ansehen, worinn er sich

durch seine Macht gesetzt hatte, beynahe ganz nöthig, um für seine Academie die Abgüsse der vornehmsten Antiken, die in Rom sind, zu erhalten, und Friedrich der I. in Preussen mußte beträchtliche Summen verwenden, um nur einige der vornehmsten Antiken für die Mahleracademie in Berlin abformen zu lassen, welche doch hernach durch einen unglüklichen Brand verlohren gegangen.

Abgüsse von kleinen Werken, von geschnittenen Steinen und Münzen, sind leichter zu haben. Viele Besitzer der Originale haben sich ein Vergnügen daraus gemacht, sie dazu herzugeben; und der unermüdete Fleis einiger Liebhaber, nebst der Begierde zu gewinnen verschiedener Kunsthändler, haben solche Abgüsse ungemein vermehrt. Man kann itzt in Italien um eine mäßige Summe Geldes viele tausend Schwefelabgüsse von geschnittenen Steinen haben. Es wäre unbillig, wenn wir hier nicht der ruhmwürdigen Bemühungen des verdienstvollen Lipperts, in Dreßden, gedächten. Dieser rechtschaffene Mann hat mit bewundernswürdiger Arbeitsamkeit eine beynahe unzählige Menge Abdrüke von Antiken, Steinen und Münzen aus allen Cabinetten von Europa zusammen gebracht. Durch die glükliche Erfindung einer Masse, welche sowol dem Gyps, als dem Schwefel, weit vorzuziehen ist, hat er sich in Stand gesetzt, jedem Liebhaber, der es verlangt, seine Sammlung, oder eine Auswahl derselben, um eine mäßige Summe zu überlassen. Mit dem Geschmak des feinsten Kenners hat er aus seiner Sammlung über Zweytausend der schönsten Stüke ausgesucht, sie in eine fürtreffliche Ordnung gebracht und in Europa ausgebreitet: so daß man sie itzt mit der Leichtigkeit haben kann, mit welcher man Bücher aus andern Ländern kommen läßt. Es ist zu wünschen, daß Herr Lippert eine ähnliche Sammlung antiker Münzen verfertigen und eben so ausbreiten möchte.

Abhandlung.

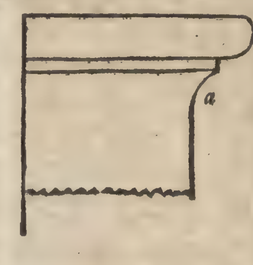
(Redekunst.)

Der Haupttheil oder der eigentliche Körper einer förmlichen Rede, in welchem die ganze Materie der Rede vorgetragen wird. Der Abhandlung geht der Eingang, wenn einer da ist, vorher, und auf sie folget der Beschluß. Alles was von der Wahl der Materie, von der Anordnung, von den Beweisgründen, von der Widerlegung, in Absicht auf die Rede, in denen verschiedenen Artikeln hierüber gesagt worden, gehört zur Abhandlung.

Ablauf.

(Baukunst.)

Die Ausbeugung einer Linie oder Fläche an ihrem obersten Ende. An den Säulen macht die Ausbeugung *a* der Fläche des Stammes gegen den Obersaum, den Ablauf aus. Man bemerkt gar bald, woher der Ablauf entstanden ist: weil es offenbar ist, daß ohne ihn der Saum nicht mehr, als ein Theil des Stammes, sondern, als eine über ihm liegende Platte erscheinen würde. Zugleich würde alsdenn der Stamm sein oberes Ende verliehren und aufhören ein Ganzes zu seyn.*) Aus eben diesem Grunde muß der Untersaum des Stammes allmählig an ihn schließen, oder Anlaufen; daher ist der Anlauf entstanden.



*) S. Ganz.

Die Würkung des Ablaufes und Anlaufes ist die Vereinigung der Säume mit dem Körper des Stamms. Deßwegen ist es unverständig, wenn sie da gebraucht werden, wo keine Vereinigung seyn muß. Doch sind die Baumeister verschiedentlich in diesen Fehler gefallen, da sie den Unterbalken gegen den Fries anlaufen, gegen die Platte des Dekels ablaufen lassen.

Abschnit.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen, die man hier nicht nöthig hat unter einen Hauptbegriff zu bringen; wir betrachten deßwegen jede besonders.

Abschnit des Verses. (Cäsur) Ein merkbarer Ruhepunkt, wodurch einige Verse in zwey Hälften getheilt werden. Man lese mit gehöriger Beobachtung des Klanges folgende Verse:

> Du bringst früh oder späth ein jedes Vornehmen zum Ende;
> Nichts kann dir widerstehn, du überwindest es alles;
> Gott von allem und jedem: Siehst mit gleich ruhigen Augen
> Haufen Ameisen und Nationen vergehen; die Sternen
> Wägen auf deiner Waage, was einer Mücke Gefieder.*)

so wird man bemerken, daß jeder von den beyden ersten Versen in zwey Zeiten, wie sich die Tonkünstler ausdrüken, oder mit einer Abänderung der Stimme, gelesen wird. Sie scheinet auf der einen Hälfte des Verses zu steigen und auf der andern zu fallen. Im ersten Vers scheint sie allmählig zu steigen, bis man das Wort späth ausgesprochen hat, nach welchem eine kleine Ruhe, oder eine unveränderte Stimme bleibt, die in der andern Hälfte des Verses wieder fällt oder nachläßt.

*) Noachide III. Gesang.

Darinn gleichen solche Verse einem Takt in der Musik, der ebenfalls in zwey Theile oder Zeiten zerfällt, die der Aufschlag und Niederschlag genennet werden. Am merklichsten wird der Abschnit in unsern gewöhnlichen alexandrinischen Versen.

> Die Seele macht ihr Glük; ihr sind die äussern Sachen
> Zur Lust und zum Verdruß nur die Gelegenheit:
> Ein wohlgesetzt Gemüth kann Galle süsse machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

Alle längere Versarten haben ihre Abschnite, welche der Wohlklang nothwendig macht. Ihren Ursprung müssen wir um so viel mehr untersuchen, da diejenigen unsrer Kunstrichter, die den Wohlklang der Verse bis auf die geringste Kleinigkeit scheinen zergliedert zu haben, diesen Punkt versäumet haben.

Schon die ungebundene Rede (um so viel mehr die gebundene) hat etwas von dem Charakter der Musik, oder des Tonstüks an sich. Worinn dieses bestehe, ist an seinem Orte *) deutlich gezeiget worden. Eine Haupteigenschaft der wohlklingenden Rede also, ist das rythmische derselben, wodurch sie in Glieder abgetheilt wird. Daher entstehen in der Musik der Takt, die Einschnite und die Perioden, in dem Takt aber, die Zeiten des Auf- und Niederschlages. Alles was von dem natürlichen Ursprung **) dieser Dinge angemerkt worden, gilt auch von der gebundenen Rede, darinn der Vers mit dem Takt, der Abschnit desselben mit den Zeiten des Takts, genau übereinkommen. Wie aber die ungebundene Rede weniger an einen bestimmten Wohlklang gebunden ist, als die Verse, so sind es diese viel weniger, als die Musik. Daher sie zwar ihre abge-

*) Art. Wohlklang.
**) S. Musik. Takt.

abgemessene Takte, aber nicht eben ihre gleichen Zeiten desselben haben. In dem Takt sind die Zeiten überall durch das ganze Stük, darinn er herrscht, vollkommen gleich, in dem Vers aber leidet der Abschnit eine Veränderung. Hiedurch ist also das Wesen und der Ursprung des Abschnits bestimmt.

Wer nicht auf die Natur der Musik, in welcher der wahre Ursprung des Verses und des Abschnits gegründet ist, zurük sehen will, der kann sich seinen Ursprung auch so vorstellen. Wenn wir Verse lesen, so müssen wir der Stimme außer den Wendungen, die ihr schon in der ungebundenen Rede zukommen, noch eine andre geben, die dem Gange des Verses eigen ist. In kurzen Versarten ist das Metrum hiezu hinlänglich, zumal, da dergleichen Verse insgemein durch ihre Ungleichheit eine angenehme Abwechselung machen. Längere Verse aber, zumal solche, die einerley Füße haben, wie unsre Alexandriner, erfodern mehr Abwechselung des Tons, der sich erst allmählig heben und denn wieder sinken muß, so wie im Fortschreiten der Fuß sich hebt und wieder sinkt.

Mit gleich starkem Athem ist es ohnedem nicht möglich einen Hexameter auszusprechen. Dieses, mit dem dunkeln Gefühl, daß ein solcher Vers zu lang sey, um durchaus mit einerley Stimme vorgetragen zu werden, macht, daß wir jeder Hälfte ihre besondere Schattirung der Stimme geben, wenn uns nur der Dichter die Gelegenheit dazu nicht gänzlich benommen hat. Sobald wir den Vers nicht mehr mit Wohlklang lesen, sondern Scandiren, so verliehrt sich der Abschnit ganz.

Allein da der Vers ein einziges unzertrennliches Glied ist, dessen Theile nicht von einander abgelöst sind, so muß der Abschnit so seyn, daß man bey der kleinen Ruhe, nach dem ersten Theil desselben, fühlt, es gehöre noch ein andrer Theil dazu. Dieses wird offenbar dadurch erhalten, daß der Abschnit mitten in einen Fuß fällt; denn dadurch werden wir gehindert zu lange auf den Ruhepunkt zu verweilen, und das Ohr fühlt, daß noch etwas folgen müsse. In dem Vers.

Du bringst früh oder späth — ein jedes Vornehmen zu Ende.

kann man sich nach späth einen Augenblik verweilen, um der Stimme zur andern Hälfte des Verses eine neue Modification zu geben; aber man fühlt bey dem Verweilen, da der dritte Fuß noch nicht ganz ausgesprochen ist, daß man noch nicht zum Ende des Taktes sey. Es ist daher eine Unvollkommenheit des Abschnits, wenn derselbe nicht nur einen Fuß, sondern sogar einen völligen Sinn endiget; wie in dem halben Vers: **Die Seele macht ihr Glük.** Denn da könnte sich das Gefühl des Fortfahrens verliehren, und würde sich in der That verliehren, wenn wir nicht aus Liebe zum Wohlklang, ohne es wissen, diesen jambischen Vers, als einen trochäischen lesen würden, dem eine kurze Sylbe vorgesetzt ist.

Die | Seele | macht ihr | Glük; ihr | sind die | äussern | Sachen.

Auf diese Weise retten wir die völlige Trennung des Verses in zwey Verse. Man kann es also zur Regel machen, daß der Abschnit nicht an das Ende, sondern in die Mitte eines Fußes falle.

Da er auch nothwendig ein Verweilen verursachet, so ist ferner natürlich, daß er nach einer langen Sylbe stehe, weil sich diese zum Verweilen am besten schiket. Dieses nennt man einen männlichen Abschnit. Fällt er nach einer kurzen Sylbe, wie in diesen Versen:

Wie zärtlich klagt der Vogel, und ladet durch den Hayn,
Den kaum der Lenz verjüngert, sein künftig Weibchen ein!

so

so scheint es weniger natürlich, und würde beynahe ganz unmöglich fallen, wenn nicht der Dichter die Ruhe mit Gewalt hervorbrächte, indem er durch Einschiebung einer, in sein Metrum eigentlich nicht gehörigen Sylbe, den Fluß des Verses unterbricht. Dadurch aber verfällt er in den andern Abweg, und macht in der That aus einem Vers zwey.

Es scheint aber, als wenn die Dauer oder der Nachdruk einer langen Sylbe noch nicht einmal hinlänglich zum Abschnit wäre, und daß er am Ende eines ganzen Wortes müßte genommen werden: finitis partibus orationis fiunt, sagt Diomedes von den Abschniten. Daher kommt es, daß der Abschnit in den drey letzten, der oben aus der Noachide angezogenen Versen ziemlich zweydeutig wird. Der Grammatiker Diomedes sagt, daß die Griechen den Abschnit an vier verschiedenen Stellen gesetzet haben; allein die Regeln dienen hier zu nichts, wo der Dichter blos dem Gehör folgen kann.

* *

Ueber den Ursprung des **Abschnittes im Verse**, hat Batteux (H. Schlegels Uebersetzung S. 191 u. f. und S. 212) sehr methodisch — oder lieber unmethodisch — philosophirt; besser ist, was er (wenn man es auf den Vers anwendet) in dem Werke de la construction oratoire (in H. Ramlers Uebersetzung B. 4. S. 135. 4te Ausg.) sagt. Hrn. Ramlers eigenes Kapitel in diesem Werke, von der deutschen **Verskunst** (1 B. S. 163.) — der **vierte** Abschnitt des achtzehnten Kapitels aus den Elements of Criticism (deutsche Uebersetzung von Meinhard Th. 2. S. 398.) — und Hrn. Schlegels Abhandlung von der **Harmonie** des **Verses** (bey seinem Batteux 2. S. 477 u. f.) — können den vorstehenden Artikel ergänzen helfen. —

Abschnite **in der Baukunst**, sind in der toscanischen Ordnung einiger Baumeister hervorstehende Theile an dem Fries, welche so wie die Dreyschlitze der dorischen Ordnung die Balkenköpfe des obersten Bodens vorstellen. Die Alten fielen nicht auf diese Abschnite, die Scamozzi zuerst, aber nur über jede Säule einen, angebracht hat. Dadurch hat er dieser ohnedem schon kahlen Ordnung ein noch magererts Ansehen gegeben. Mit mehr Geschmak hat Goldmann sie durch den ganzen Fries angebracht, und sie, weil sie eben so, wie die Dreyschlitze entstanden, auch denselbigen Regeln unterworfen.*)

Abseite.

Ist im gemeinen Sinn ein kleiner Raum oder Platz neben einem großen Hauptplatz. Daher hat es in den schönen Künsten zwey besondere Bedeutungen bekommen.

Abseiten **in der Baukunst** werden vornehmlich in den, nach gemeiner Art gebauten, Kirchen die beyden Theile genannt, welche rechts und links an dem Hauptraum, der das Schiff genennet wird, liegen, die man als Gänge ansehen kann, durch welche man, ohne durch das Schiff zu gehen, an welchen Ort desselben man will, kommen kann.

Abseite **einer Schaumünze**, Exergue, ein unten an der einen Hauptseite abgesonderter Platz, auf welchem insgemein die Jahrzahl oder etwas von Nebenumständen der, auf der Münze vorgestellten Sache, angezeiget wird.**)

Abzeichnen, auch Durchzeichnen.

Eine Zeichnung vom Papier auf einen andern Grund, besonders aber auf den Firnisgrund, zum Radiren, mechanisch übertragen. Durch das mecha-

*) S. Dreyschlitz.
**) S. Schaumünze.

mechanische ist diese Arbeit vom eigentlichen Zeichnen mit freyer Hand verschieden; denn beym Abzeichnen führt die Hand den Stift über alle Striche der Originalzeichnung hin.

Man verfährt hiebey auf verschiedene Weise. Will man die Abzeichnung auf Papier haben, so legt man ein, mit fein geriebenem Rothstein, oder Bleystift, oder etwas fett gemachten Ruß, auf einer Seite bestrichenes Papier, zwischen das Original und das Blatt, auf welches die Abzeichnung kommen soll; mit einem feinen Stifte von Silber, Elfenbein oder hartem Holze, fährt man mit mäßigem Druken über die Striche des Originals, welche sich dadurch von dem gefärbten Papier auf das untere Blatt abdruken. Noch kürzer wäre es, wenn man ohne das Mittelblatt gleich die Originalzeichnung auf der unrechten Seite färbte. Auf diese Art wird die Zeichnung auch auf den Grund einer Kupferplatte getragen.

Was auf diese Art abgezeichnet ist, wird, nachdem es geäzt und von der Platte abgedrukt worden, verkehrt vorgestellt. Nämlich, was im Original die rechte Seite ausmacht, ist im Abdruk die linke. Und daher kommt es, daß in so manchem Kupfer die Degen an der rechten Hüfte hängen, oder mit der linken Hand gezogen werden. Will man dieses vermeiden, so muß man die Originalzeichnung verkehrt auf den Grund tragen. Dieses kann auf folgende Art geschehen. Man bestreicht ein feines Papier mit Terpentinspiritus, davon wird es durchsichtig. Wenn es troken worden, so legt man dasselbe auf die Originalzeichnung, die alsdenn sehr klar durchscheinet, so daß sie mit Dusch oder einer andern Farbe auf das Oelpapier kann abgezeichnet werden. Legt man nun diese Zeichnung verkehrt auf den Grund der Kupferplatte und zeichnet sie, nach der vorher beschriebenen Methode, noch einmal ab, so werden die Abdrüke so, wie die Originalzeichnung.

Academien.

(Zeichnende Künste.)

Oeffentliche Anstalten, in welchen die Jugend in allem, was zum Zeichnen gehört, unterrichtet wird. Sie werden insgemein Mahleracademien genennet, obgleich nicht das eigentliche Mahlen, sondern das Zeichnen darinnen fürnehmlich gelehrt wird. Diese Anstalten sind, so wie die Schulen der Gelehrsamkeit und der Wissenschaften, mit einer hinlänglichen Anzahl Lehrer versehen, die den Titel der Professoren haben. Diese unterrichen die Jugend in allen Theilen der Zeichnungskunst, vornehmlich aber in dem wichtigsten Theil derselben, der Zeichnung der Figuren, oder der menschlichen Gestalt. Diese ist der wesentliche Theil der Kunst des Mahlers, des Bildhauers, des Stein- und Stempelschneiders und auch des Kupferstechers; deßwegen dienet die Academie den Schülern aller dieser Künste.

Ohne Kenntnis der Knochen, und der vornehmsten Muskeln des menschlichen Körpers, kann die Zeichnungskunst desselben nicht vollkommen seyn, und ohne die Wissenschaft der Perspective können weder historische Gemählde noch Landschaften ganz richtig gezeichnet werden; deßwegen hat die Academie auch einen Lehrer der Anatomie und einen für die Wissenschaft der Perspective. Zu diesen kommt endlich auch noch ein Lehrer der Baukunst, weil gar oft ganze Gebäude, oder Theile derselben, auf den Gemählden vorgestellt werden.

Dieses sind die nothwendigsten Lehrer, welche nicht nur die Regeln der Kunst vortragen, sondern die Jugend auch zur Ausübung derselben anführen. Sollte eine solche Schule

ganz vollkommen seyn, so müßten auch noch für andere, weniger mechanische Theile der Kunst, Lehrer vorhanden seyn. Dergleichen wären: ein Lehrer der Alterthümer, der die Gebräuche, die Sitten, und alles was zum Ueblichen gehört, hinlänglich erklärte; ein Lehrer des Ausdruks der Leidenschaften, dem auch zugleich der Unterricht über die Anordnung eines Gemähldes und über das, was zum Geschmak gehört, könnte aufgetragen werden. Diese Lehrer fehlen den Academien insgemein, und die Theile der Kunst, die ihnen hier zugeschrieben sind, werden auf den Academien nur beyläufig gelehrt.

Die Academie muß hiernächst mit einem guten Vorrath von Sachen versehen seyn, die zu Erlernung der Zeichnungskunst nothwendig sind. Diese bestehen vornehmlich in folgenden Dingen: Zeichnungsbücher, in welchen zuerst die einzele Theile der Figuren, die Form und Proportion der Köpfe, der Nasen, Ohren, Augen, u. s. f. hernach ganze Haupttheile, endlich ganze Figuren zum Nachzeichnen, in hinlänglicher Abwechslung befindlich sind. Das Nachzeichnen dieser Originale, ist das erste, worinn die Jugend geübet wird. Auf diese Zeichnungsbücher sollten nun Zeichnungen von Figuren folgen, welche nach den vornehmsten Werken der Kunst gemacht sind; richtige Zeichnungen von Antiken; auserlesenen Figuren der größten Meister, eines Raphael, Michelangelo, der Carrache u. a. bey deren Nachzeichnung die Jugend schon etwas von den höhern Theilen der Kunst lernt.

Das nächste, was auf diesen Vorrath von Zeichnungen folget, ist ein Vorrath von Abgüssen der vornehmsten Antiken, und auch von einigen neueren Werken der bildenden Künste, sowol in einzeln Theilen, als in ganzen Figuren und Gruppen, in deren Nachzeichnung die Jugend fleißig zu üben ist, weil dadurch nicht nur das Augenmaaß und der Geschmak an schönen Formen weiter geübt wird, sondern auch zugleich die Kunst des Lichts und Schattens, der mannigfaltigen Wendungen der Körper und der Verkürzungen kann erlernet werden.

Ferner muß die Academie lebendige Modele haben; Menschen von schöner Bildung, die von einem der ersten Lehrer, auf einem etwas erhabenen Gestelle, oder Tisch, in veränderten Stellungen aufgestellt werden, damit die Schüler aus verschiedenen Plätzen, und also in sehr mancherley Ansichten dieselben zeichnen können. Dabey können die Lehrer fast alles, was die Beobachtung des Lichts und Schattens in einzeln Figuren betrifft, vollkommen zeigen. Denn die Einrichtung des Saales, wo das Model gestellt wird, muß so seyn, daß selbiger sowol von dem Tageslicht, als durch Lampen auf das vortheilhafteste kann erleuchtet werden.

Endlich wird auch noch zu einer vollkommenen Academie ein beträchtlicher Vorrath von wichtigen Kupferstichen und Gemählden erfodert, an welchen die Jugend alles, was zur Erfindung, Anordnung, zum Geschmak, zur Haltung, zur Farbengebung gehört, gründlich studiren könne. Wo die Gemählde selbst der Academie mangeln, wäre es doch sehr vortheilhaft, daß an dem Orte, wo die Academie ist, eine Bildergallerie wäre, zu welcher die Academie einen freyen Zutritt hätte.

Man begreift leichte, daß eine solche Veranstaltung in ihrer Vollkommenheit sowol zur Anlegung als zur Unterhaltung, einen Aufwand erfodert, den nur große und mächtige Fürsten bestreiten können. Doch kann auch mit mittelmäßigen Kosten eine

eine Academie eingerichtet und unterhalten werden, welcher nichts von den nothwendigsten Stüken der Einrichtung fehlet.

In einigen Academien ist mit der eigentlichen Schule zugleich eine Künstleracademie verbunden. Nämlich eine Gesellschaft vorzüglich geschikter Männer, die von einem Fürsten so begünstiget werden, daß es jedem Künstler zur Ehre und zum Vortheil gereicht, ein Mitglied der Gesellschaft zu werden. Diese Künstleracademie hat mit dem Unterricht der Jugend nichts zu thun; die Absicht ihrer Stiftung ist, einerseits, durch die Vorzüge große Künstler zu belohnen, anderseits, die Gesellschaft zu Untersuchungen über wichtige Theile der Kunst aufzumuntern. Sie sind für die Künste das, was die Academien der Wissenschaften für die Gelehrsamkeit. Von Zeit zu Zeit versammlen sich die Mitglieder, um über wichtige, die Kunst betreffende, Materien sich zu unterreden, um Untersuchungen, Bemerkungen, Aussichten über die Kunst, vorzutragen. Es ist aber bis itzt noch keine Künstleracademie vorhanden, die einen solchen Plan so befolgte, als einige Academien der Wissenschaften seit mehr als hundert Jahren zu thun gewohnt sind.

Die älteste Mahleracademie, von der man Nachricht hat, wiewol sie diesen Namen nicht geführt hat, ist die von Florenz, die Gesellschaft des heil. Lucas genennt. Sie nahm ihren Anfang schon im Jahr 1350, und wurde erst von der Regierung unterstützet, hernach von den Herzogen aus dem Hause Medicis in besondern Schutz genommen. Die ansehnlichste Academie der Künste und Künstler aber ist in Frankreich von Ludewig dem XIV. errichtet worden. Von andern Academien, die an andern Orten mehr oder weniger blühen, kann der Herr von Hagedorn nachgelesen werden.*)

* *

Von dem Nutzen der zuerst erwähnten Academien wird in der Schrift: sur l'utilité des établissemens des Ecoles gratuites de Desseins, en faveur des metiers, par Mr. Descamp, Peintre du Roi, Par. 1768. 12. (deutsch in der N. Bibl. der sch. Wiss. B. 6. S. 219 u. f.) und in den Nachrichten gehandelt, welche sich „Ueber die Anstalten bey der Churfürstl. Academie der Künste in Sachsen,“ in eben dieser N. B. der sch. W. B. 4. S. 338 befinden. — Auch gehört noch hierher der Essai philosophique sur l'établissement des ecoles gratuites de dessein pour les arts mechaniques, par Mr. de Rozoi, P. 1769. 12. und von Christ. Fried. Prangens . . . Abhandl. über verschiedene Gegenstände der Kunst, Halle 1782-1784. 8. 4 Stücke, das erste: „über die Nothwendigkeit einer Zeichenschule und deren Einrichtung.“ Was die zuletzt erwähnten Künstleracademien und das Alter derselben anbetrift: so erhellt aus einem Briefe des Tom. Temanza an den Grafen Algarotti, in dem 5ten B. der raccolta di lettere sulla pittura scult: ed Archit. R. 1766. 4. S. 327 u. f. daß die Venetianischen Mahler schon im Jahre 1345 eine dergleichen Innung, eben auch unter dem Schutze des H. Lucas, errichtet haben.

Accent.

(Redende Künste.)

Die Modification der Stimme, wodurch in der Rede, oder in dem Gesang, einige Töne sich vor andern ausnehmen, und wodurch also überhaupt Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Stimme des Redenden kommen. Wenn alle Sylben mit gleicher Stärke und Höhe der Stimme ausgesprochen würden, so wäre

*) Lettre à un amateur de la peinture p. 323. f. f.

wäre weder Annehmlichkeit noch Deutlichkeit in derselben; sogar die Bemerkung des Unterschieds der Wörter würde wegfallen. Denn daß das Ohr die Rede in Wörter abtheilet, kommt blos von dem Accent her.

Die Accente sind aber von verschiedener Gattung, und haben sowol in der künstlichen Rede oder der Sprache, als in der natürlichen, oder dem Gesange, statt; wir müssen jede Gattung besonders betrachten.

Jedes vielsylbige Wort hat auch außer der Rede, wenn es allein ausgesprochen wird, einen Accent, dessen Wirkung ist, dasselbe Wort von denen, die vor, oder nach ihm, stehen könnten, abzulösen und für sich zu einem Ganzen zu machen, indem es dadurch eine Erhöhung und Vertiefung, einen Anfang und ein Ende bekommt*) und also zu einem Worte wird. Dieses läßt sich fühlen, und bedarf also keiner weitern Ausführung. Diese Gattung wird der grammatische Accent genennet. Er wird in jeder Sprache blos durch den Gebrauch bestimmt, dessen Gründe schwerlich zu entdeken sind. Dieser Accent ist eine der Ursachen, welche die Rede wohlklingend machen, indem er sie in Glieder abtheilt, und diesen Gliedern selbst Mannigfaltigkeit giebt; da in verschiedenen gleichsylbigen Wörtern der Accent verschieden gesetzt wird. So sind die viersylbigen Wörter Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Philosophisch, Philosophie, gleich große Glieder der Rede, aber von verschiedenem Bau; indem eines den Accent auf der ersten, ein anders auf der zweiten, eines auf der dritten, und eines auf der vierten Sylbe hat.

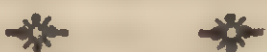
Die nächste Gattung des Accents ist diejenige, welche zu deutlicher Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruk gewisser Begriffe bestimmt; man nennt dieses den oratorischen Accent. Einsylbige Wörter haben keinen grammatischen Accent, sie bekommen den oratorischen, sobald sie Begriffe bezeichnen, auf welche die Aufmerksamkeit besonders muß geführt werden. In vielsylbigen Wörtern wird der grammatische Accent durch den oratorischen verstärkt oder verschwächt, oder gar aufgehoben und auf andre Sylben gelegt. In der Redensart: *er sey stark oder schwach, daran liegt nichts*, bekommen die Wörter stark und schwach kaum einen merklichen Accent: Sagt man aber, *ist er auch stark genug? — oder: ist er wol schwach genug? —* so bekommen sie durch den Accent einen Nachdruk. In dem Ausdruk: *was unmöglich ist, wünscht kein verständiger Mensch*, behält das Wort unmöglich seinen grammatischen Accent auf der ersten Sylbe, da in diesem Ausdruk — *unmöglich kann mein Freund mich verlassen!* — der oratorische Accent auf die zweite Sylbe des Worts unmöglich kommt. Wer im Zorn sagte — *unmöglich, oder möglich, es gilt gleich viel* — der würde den oratorischen Accent auf den grammatischen legen und die Sylbe un verstärken. Eine besondere Art des oratorischen Accents ist der pathetische, welcher den oratorischen noch verstärkt. Dieser macht eigentlich das aus, was wir den Ton nennen, davon besonders gehandelt wird.*) Man kann nämlich einerley Reden mit einerley oratorischen Accenten, dennoch so verschieden vorbringen, daß sie ganz entgegen gesetzte Charaktere annehmen.

Von der Beobachtung der Accente hängt ein großer Theil des Wohlklangs ab. Der Redner und der Dichter, der seine Worte und Redensarten so zu setzen weis, daß alle Gattungen der Accente sich nicht nur unter

*) S. Ganz.

*) S. Ton der Rede.

unter dem Lesen selbst darbieten, sondern mit den Gedanken selbst so genau verbunden sind, daß sie nothwendig werden, ist unfehlbar wolklingend. Denn daß der Wolklang mehr von den verschiedenen Accenten, als blos von der richtigen Beobachtung der Prosodie herkomme, scheinet eine ausgemachte Sache zu seyn.



Hier ist, zuerst, überhaupt die Eigenheit der deutschen Sprache zu bemerken, daß der eigentliche Wortton in den mehrsylbigen Wörtern immer auf der Stamm- oder Wurzelsylbe liegt, und hierüber vorzüglich H. Adelungs Lehrgebäude der deutschen Sprache, Leipzig 1782. 8. (Th. 1. S. 245 u. f.) nachzulesen. — Ueber den Accent in der griechischen Sprache, und in wie fern er musikalischer Ton war, über seinen Einfluß auf Wohllaut und Annehmlichkeit der Rede, u. s. w. sind im Dionysius Halik. (περι συνθεσεως XI. Oper. T. II. p. 16. Ed. Hudf.) feine Bemerkungen enthalten. Von dem Accent in der lateinischen Sprache, und in wie fern er verschieden von dem Accent der griechischen ist, handelt Quinctilian (Lib. XII. 10. 33. S. 626. Ed. Gesn. Gotting. 1738. 4.) — von dem Accent überhaupt, seinem Ursprunge, seinem Einflusse auf Declamation, Condillac in dem Essai sur l'origine des connoiss. humaines. Amst. 1746. 8. im 2ten Th. S. 19 u. f. — Von dem Ursprunge des Accentes, oder Tones, von seiner Wirkung auf die Entstehung des Sylbenmaßes, u. d. m. handelt D. Webb in seinen Observations on the Correspondence between Poetry and Music, Lond. 1769. 8. (in H. Eschenburgs Uebersetzung S. 63 u. f.) — Ueber die Zeit, in welcher der eigentliche Accent gebildet wird; über die verschiednen Folgen, welche die Verschiedenheit der Zeitpunkte in seiner Bildung, auf die verschiedenen Sprachen hat, und warum er nicht immer von der Quantität der Sylben abhängt; eine Vergleichung zwischen Accent und Quantität, u. d. m. finden sich in der N. Bibl. der sch. W. Th. 10. S. 69. vortrefliche Bemerkungen (von H. Garve) — Was der Accent eigentlich in den ältern Sprachen war; daß er nie mit der Quantität, oder dem Rhythmus, verwechselt werden müsse; in wie fern der Accent in den neuern Sprachen, zum Theil, verschieden von dem Accente in den alten sey, u. d. m. hat Monbaddo in dem 2ten Buch des Origin and Progress of Language, Edinb. 1774. 8. (S. 269) sorgfältig untersucht; — und Jam. Harris (in den Philol. Inq. Lond. 1781. 8. P. 2. Ch. 2. T. 1. p. 63 u. f.) hat gleichsam die Geschichte des Accents in den ältern Sprachen, mit Untersuchungen über den Accent in den neuern Sprachen, besonders der englischen, geliefert. — Auch gehören noch hierher ein Theil des zehnten Abschnittes aus J. J. Breitingers Fortsetzung der kritischen Dichtkunst, Zürich 1740. 8. S. 435. — Dess's Versuch einer kritischen Prosodie, Frankf. a. M. 1765. 8. — Die kleine Schrift, über die deutsche Tonmessung ohne Druckort 1766. 8. — Das Fragment von den Lebensaltern einer Sprache, aus der ersten Sammlung von Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur 1767. 8. S. 27 u. f. verglichen mit dem 8 und 9ten Briefe aus der Sammlung für den Verstand und das Herz, Bremen 1767. 8. und H. Herders Abh. über den Ursprung der Sprache, Berlin 1772. 8. S. 87 u. f. — aus der deutschen gelehrten Republik, Hamb. 1774. 8. ein Abschnitt (S. 345 u. f.) — und aus H. Klopstocks Fragmenten über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1777. 8. vorzüglich das erste Fragment. — —

Accent in der Musik. Die verschiedenen Gründe, aus denen die Nothwendigkeit der Accente in der Sprache erkennt wird, können auch auf die Accente des Gesanges angewendet werden. Der Gesang ist eine Sprache, die ihre Gedanken und ihre Perioden hat. Ohne Verschiedenheit des Nachdruks der einzeln Töne und Mannigfaltigkeit darinn, das ist

ohne

ohne Accente, hat kein Gesang statt.*) Das Ohr muß bald gereitzt, bald in seiner Spannung etwas gehemmet werden, itzt eine größere, dann eine geringere Empfindung bey einerley Gattung des Ausdruks haben. Die Accente, welche sowol einzele Töne erheben oder dämpfen, als ganzen Figuren mehr oder weniger Nachdruk geben, sind die Mittel jene Würkungen zu erreichen.

Diese Accente sind, wie die in der gemeinen Sprache, grammatische, oratorische und pathetische Accente; sie müssen alle erst von dem Tonsetzer, hernach in dem Vortrag von dem Sänger oder Spieler, auf das genaueste beobachtet werden. Die grammatischen Accente in der Musik sind die langen und kräftigen Töne, welche die Haupttöne jedes Accords ausmachen und die durch die Länge und durch den Nachdruk, durch die mehrere Fühlbarkeit, vor den andern, die durchgehende, den Accord nicht angehende Töne sind, müssen unterschieden werden. Diese Töne fallen auf die gute Zeit des Takts. Es ist aber schlechterdings nothwendig, daß sie in Singestüken mit den Accenten der Sprache genau übereintreffen.

Die oratorischen und pathetischen Accente des Gesanges werden beobachtet, wenn auf die Wörter, welche die Hauptbegriffe andeuten, Figuren angebracht werden, die mit dem Ausdruk derselben überein kommen, weniger bedeutende Begriffe aber mit solchen Tönen belegt werden, die blos zur Verbindung des Gesanges dienen; wenn die Hauptveränderungen der Harmonie auf dieselben verlegt werden; wenn die kräftigsten Auszierungen des Gesanges, die nachdrüklichsten Verstärkungen oder Dämpfungen der Stimmen, an die Stellen verlegt werden, wo der Ausdruk es erfodert.

*) S. Gesang.

In Singestüken muß demnach der Tonsetzer zuvoderst die Accente seines Textes genau studiren, weil die seinigen nothwendig damit übereinstimmen müssen. Erst alsdenn, wenn er seinen Text mit allen Accenten, dem Ohr vollkommen eingepräget hat, kann er auf seinen Gesang denken. Da aber der Lauf des Gesanges durch die Harmonie und den Takt ungemein vielmehr eingeschrenkt ist, als der Lauf der Rede, so findet freylich der Tonsetzer starke Schwierigkeiten, diese beyden Dinge mit dem Accent zu verbinden. Er hat aber auch wieder Mittel sich heraus zu helfen; die Pausen der Singestimme, da inzwischen die Instrumente seine Periode vollenden: die Wiederholung einiger Wörter, und andre ihm eigene Kunstgriffe, kommen ihm zu Hülfe, wenn es ihm nur nicht an Genie fehlt, selbige recht anzuwenden.

Die Musik hat unendlich mehr Mittel, als die Sprache, ein Wort und eine Redensart verschiedentlich vor andern zu modificiren, das ist, sie hat eine Mannigfaltigkeit oratorischer und pathetischer Accente, da die Sprache nur wenige hat. Dieses ist einer der vornehmsten Gründe der vorzüglichen Stärke der Musik über die bloße Poesie. Aber desto mehr Schwierigkeit hat auch der Tonsetzer, diese Accente mit den übrigen wesentlichen Eigenschaften des Gesanges so zu verbinden, daß er nirgend weder gegen die Harmonie noch gegen den äußerst genau abgemessenen Gang des Gesanges, anstoße.

Auch der Tanz hat seine Accente, ohne welche er ein bloßer Gang, oder eine unordentliche Folge von nicht zusammenhangenden Schritten oder Sprüngen seyn würde. So sind z.E. der Stoß oder frappé, die Beugung der Knie, oder das plié, der Sprung ohne Fortrükung, in dem Tanz, das, was die grammatischen Accente der Sprache sind. Das Figürliche

gürliche des ganzen Schrittes, mit allem was dazu gehört, kommt mit dem oratorischen, oder nach Beschaffenheit auch mit dem pathetischen Accent überein. Man begreift aber, daß diese Accente nicht nur alle Schwierigkeiten der musikalischen Accente, sondern noch andre dem Tanz besondere zu überwinden haben.

Accord.

(Musik.)

Ist jeder aus mehreren zugleich klingenden und dem Gehör unterscheidbaren Tönen zusammengesetzter Klang; aber das Wort hat insgemein diese besondere Bedeutung, daß es einen zu dem Satz der Musik brauchbaren, oder regelmäßig zusammengesetzten Klang bedeutet. In unsrer Musik hat jedes Tonstük allemal eine, nach gewissen Regeln, auf einander folgende Reyhe solcher Klänge oder Accorde zum Grunde, durch welche der Gesang einzeler Stimmen, oder die Melodien zum Theil bestimmt werden. Nur in sofern die Tonstüke aus verschiedenen Stimmen bestehen, erfodern sie die Betrachtung der Accorde. Der einstimmige Gesang hat keine Accorde zum Grund; sie sind erst aus der Einführung der Harmonie und des vielstimmigen Gesanges entstanden. Deßwegen haben die griechischen Tonlehrer nichts von den Accorden geschrieben.

Der erste und wesentlichste Theil der heutigen Setzkunst besteht in der Kenntnis aller brauchbaren Accorde und der Art, wie eine Reyhe derselben in eine gute Verbindung zu bringen ist. Aber nicht nur der Tonsetzer, sondern auch der, welcher die Begleitung eines Tonstüks auf sich nimmt, muß diese Kenntnis haben. In diesem Artikel wird die Beschaffenheit der Accorde, jeden für sich betrachtet, erklärt; das was zu ihrer Verbindung gehört, wird an einem andern Orte vorkommen *).

Man findet bey den Tonlehrern eine große Verschiedenheit der Meinungen über die Anzahl, den Ursprung und den Gebrauch aller zur Musik dienlichen Accorde. Diese Materie scheint überhaupt so sehr verworren, daß man denken sollte, es sey unmöglich sie methodisch zu ordnen. Allem Ansehen nach haben die ältesten dreystimmigen Gesänge eine Folge consonirender Accorde zum Grund gehabt. Die Begierde, die Harmonie reizender zu machen, hat ohne Zweifel die Tonsetzer vermocht, auf einigen Accorden einen Ton aus dem nächst vorhergehenden beyzubehalten und ihn erst, nachdem er das Gehör durch den Mißklang etwas gereizt hatte, in den consonirenden Ton herüber gehen zu lassen. **) Nach und nach mögen sie bemerkt haben, daß mehrere, und sogar alle Töne des consonirenden Accords so können versetzt werden, daß der Fortgang des Gesanges dadurch angenehmer wird. Durch unzählige Proben dieser Art ist endlich eine sehr große Anzahl verschiedener Accorde in die Musik eingeführt worden, über deren Werth und Gebrauch man noch nicht einstimmig ist, und worüber man insgemein das Gehör der erfahrnesten Tonsetzer zum Richter anruft.

Bey dieser Beschaffenheit der Sache wäre es sehr zu wünschen, daß eine Methode entdekt würde, durch welche man alle brauchbare Accorde bestimmen könnte. Der französische Tonsetzer Rameau hat dieses versucht und hat bey vielen Beyfall gefunden. In der That scheinet er auch in manchen Stüken auf den eigentlichen Grund der Sachen gekommen zu seyn. Es würde für uns zu weitläuftig seyn, sein System auseinander zu setzen,

*) S. Fortschreitung.

**) S. Dissonanz. Vorhalt.

setzen, daher wir uns begnügen, die Schriften anzuzeigen, in denen man dasselbe findet.*) Noch tiefer scheint Tartini in den Grund der Sache gedrungen zu seyn, aus dessen System sich die Accorde und ihr Gebrauch herleiten ließen. Rousseau hat eine sehr deutliche Entwiklung dieses Systems gegeben.**) Nach genauer Ueberlegung der Sachen scheint folgende Vorstellung dieser Materie sich durch ihre Einfalt und Deutlichkeit vorzüglich zu empfehlen.

Man kann zuerst annehmen, daß ein jedes Tonstük blos auf eine Reyhe consonirender Accorde gegründet sey, und zu dieser Voraussetzung die brauchbaren Accorde aufsuchen; hernach kann man die Gründe erforschen, aus denen wahrscheinlicher Weise die Dissonanzen in der Harmonie entstanden sind, und versuchen, ob dadurch die Anzahl und Beschaffenheit der dissonirenden Accorde könne bestimmt werden.

Die erwähnte Voraussetzung hat nichts erzwungenes. Es ist wahrscheinlich, daß im Anfang, da der vielstimmige Gesang aufgekommen, alles darin blos consonirend gewesen sey: und man hat noch gute Stüke ohne Dissonanzen. Es ist überdem eine nicht nur wahre, sondern wichtige und wesentliche Bemerkung, daß ein vollkommenes Tonstük allemal so gesetzt seyn müsse, daß, wenn alle Dissonanzen ausgestrichen werden, das, was übrig bleibet, einen guten harmonischen Zusammenhang habe. Darum ist es ein wesentlicher Theil der Setzkunst, daß man einen Gesang durch bloße consonirende Harmonien durchzuführen wisse.

*) Traité de l'harmonie etc. par Mr. Rameau. 4to. Marpurgs Handbuch zum Generalbaß und der Composition. Desselben Uebersetzung des Herrn d'Alemberts systematischer Einleitung in die Setzkunst. Dictionaire de Musique par J. J. Rousseau.

**) Art. Systeme.

Nun nehmen alle Tonlehrer dieses als einen, durch Erfahrung hinlänglich bestätigten Grundsatz an, daß ein consonirender Accord nur dreystimmig seyn könne. Darin kommen alle überein, außer daß unlängst ein großer Mathematiker zu behaupten gesucht hat, daß sich auch ein consonirender vierstimmiger Accord finde:*) dieses aber kann gegenwärtige Untersuchung nicht stöhren.

Ferner werden wir sowol durch das Zeugniß des Ohrs, als durch die Untersuchung des Ursprungs der Harmonie versichert, daß unter allen möglichen dreystimmigen Accorden, derjenige, der aus der Terz, der Quint und Octave des Grundtones zusammengesetzt ist, die vollkommenste Harmonie habe.**) Dieser Accord wird deßwegen vorzüglich der harmonische Dreyklang genennt.

Nun hat Rameau zuerst deutlich gezeiget, daß alle übrige consonirende dreystimmige Accorde nichts anders, als eben dieser Dreyklang seyn, dessen Terz, oder Quinte in den Baß gelegt worden. Denn zu dem Dreyklang müssen der Octave des Grundtones, noch zwey andre Töne hinzugefügt werden, die man aus dieser Reyhe, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime erwähnter Octave, aussuchen muß. Aus dieser Reyhe werden sowol die Secunden, als die Septime nothwendig ausgeschlossen, weil sie beyde mit der Octave des Grundtones dissoniren,†) also bleiben die Terz, Quarte, Quinte und Sexte übrig. Von diesen können nicht zwey an einander liegende, nämlich Terz und Quarte, Quarte und Quinte, Quinte und Sexte genommen werden, weil immer die höhe-

*) Herr Euler in den Memoires de l'Acad. Roy. des Sciences et Belles-Lettres pour l'Année 1764. S. 177. f. f. Man sehe den Art. Septime.

**) S. Harmonie.

†) S. Dissonanz.

höheren gegen die niedrigern Secunden ausmachen, folglich dissoniren. Daher bleiben keine übrig, als 3 und 5, 3 und 6, 4 und 6. Im ersten Fall hat man den vollkommenen Dreyklang, im andern und dritten seine Verwechslungen.*) Demnach ist nur ein einziger consonirender Grundaccord, nämlich der harmonische Dreyklang. Kennet man also dessen Arten, die an einem andern Orte angezeiget werden, **) so hat man eine vollständige Kenntnis aller consonirenden Accorde. Und hiemit wäre der erste Theil der Untersuchung geendiget.

Mit Entdeckung aller brauchbaren dissonirenden Accorde hat es etwas mehr Schwierigkeit. Hier muß nun zuerst das bemerkt werden, was von dem Ursprung und dem Gebrauch der Dissonanzen gesagt worden ist. ***) Daraus erhellet, daß der Accord der Septime der einzige nothwendige vierstimmige oder dissonirende Grundaccord ist. Nimmt man nun alle Verwechslungen desselben, die in dem Artikel über diesen Accord auseinander gesetzt worden sind, †) so hat man ein vollständiges Verzeichnis aller wesentlichen dissonirenden Accorde.

Wenn man nun endlich die andre Gattung der Dissonanzen betrachtet, die wir zufällige genennt haben; ††) so darf man nur Stufenweise von allen consonirenden und allen zum Septimenaccord gehörigen dissonirenden Accorden einen, zwey oder mehrere Töne verrüken; alsdenn bekommt man, wie es scheinet, alle nur mögliche brauchbare Accorde, nebst deren Verwechslungen.

Um also gar alle Accorde †††) zusammen zu haben, müßte man die Tabellen, die wir in den auf vorhegiger und dieser Seite unten angezeigten Artikeln eingeschaltet haben, zusammen vereinigen.*)

*) S. Verwechslung.
**) S. Art. Dreyklang.
***) S. Dissonanz.
†) S. Septimenaccord.
††) S. Dissonanz; Vorhalt; Verrükung.
†††) Art. Dreyklang; Septimenaccord; Quartenaccord; Nonenaccord.

Von der besten Art, die Accorde für den begleitenden Baß zu bezeichnen, wird im Artikel Bezifferung gesprochen werden.

Ein Accord ist vollständig, wenn alle Töne, die seinem Ursprung nach dazu gehören, sich darin finden: unvollständig ist er, wenn einige davon weggelassen werden. So besteht der vollständige Septimenaccord aus der Terz, der Quinte, der Septime und der Octave. Diese aber sowol, als eine der beyden andern, werden bisweilen weggelassen.

* *

Zur Berichtigung und Schätzung dieses Artikels im Ganzen, können die darüber in der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 15. S. 226 gemachten Bemerkungen dienen. — Das von H. Sulzer in demselben angeführte System des Gius. Tartini, ist weitläuftig in dessen Trattato di Musica, secondo la vera scienza dell' Armonia, Pad. 1754. 4. und in seinen Dissertazioni de' Principij dell' Armonia Musicale contenuta nel diatonico genere, Pad. 1767. 4. zu finden. — Uebrigens ist das Verdienst des Rameau, so groß es wirklich um die französische Musik ist, um die Bestimmung der Methode aller brauchbaren Accorde, weder so groß, noch so einzig, als es in dem Artikel dargestellt wird. Nicht groß; denn einmahl ist sein System der Harmonie selbst, (welches er zuerst, im Jahr 1722, in dem von Hrn. Sulzer angeführten und in 4. gedruckten Traité vortrug,) so sinnreich auch es ausgeführt seyn mag, keinesweges auf die Natur gegründet, und verdient, auf keine Art, demonstrirt genannt zu werden, wie selbst ein französischer Schriftsteller, H. Pierre

*) Solche Tabellen hat Hr. Kirnberger in dem schönen Werk, die Kunst des reinen Satzes, 1 Th. S. 32. gegeben.

H. Pierre Esteve, in der Nouvelle decouverte du Principe de l'harmonie, Par. 1750. 8. es zur Gnüge gezeigt hat. Zweytens hält die Erfahrung nicht gänzlich Stich, auf welche es erbaut worden ist: andrer Einwürfe nicht zu gedenken. Auch ist es nicht einzig. Um nur bey deutschen Schriftstellern stehen zu bleiben: so hat schon Heinechem in seiner, bereits 1711 erschienenen, und 1728 zu Dresden in 4. wieder abgedruckten „Anweisung zum Generalbaß in der Composition," die vorgebliche Rameausche Entdeckung, wenn nicht völlig, doch dem Wesentlichen nach, obgleich mit einiger Veränderung, gekannt. Sogar ein neuer französischer Schriftsteller, H. Serre von Geneve, hat es so unzulänglich gefunden, daß er, unter dem Titel: Essai sur les principes de l'harmonie, Par. 1735. 12. ein neues, aus dem Rameauschen und Tartinischen zusammen geschmolzenes bekannt machte, welches unter andern eine kleine Schrift von Tartini, risposta ... alla critica del di lui trattato di Musica ... Ven. 1767. 8. und wahrscheinlicher Weise die oben angeführten Dissertazioni, als Erläuterungen jenes Tractates, veranlaßte. — Was den Unterschied zwischen diesen beyden Systemen anbetrift: so führen beyde zwar zu beynahe ähnlichen Schlüssen; allein dieses geschieht auf ganz entgegen gesetzten Wegen. In dem erstern wird der Diskant aus dem Basse, in dem letztern der Baß aus dem Diskant erzeugt, und ihr gegenseitiger Werth hängt also von der Frage ab: ob der Gesang der Begleitung, oder die Begleitung des Gesanges wegen da ist? — Die Erläuterung des dunkel und weitschweifig abgefaßten Rameauschen Systems, von Alembert, erschien unter dem Titel: Elemens de Musique theoretique et pratique .. Par. 1752. 8. und die Marpurgische Uebers. desselben, Leipzig 1757. 4. — — Von den Accorden überhaupt handelt C. P. F. Bach in dem 2ten Theile seines „Versuches über die wahre Art, das Clavier zu spielen," Berl. 1762. 8. weitläuftig; und in dem 2ten Bande, S. 387 von F. W. Marpurgs kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik, Berl. 1755. 8. finden sich Tabellen über alle drey- und vierstimmige Accorde von Fr. W. Riedt, so wie in Rousseau's Diction. de Musique, bey dem Art. Accord, von allen in in der Harmonie angenommenen Accorden allein nach dem System des Rameau. — Als „ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes," von G. P. Kirnberger, erschien ein, zu diesem Artikel, besonders gehöriges Werk von ihm, unter dem Titel: Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang, und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirenden Verhältnissen herzuleiten und zu erklären sind, Berlin 1773. 4.

Adagio.

(Musik.)

Dieses italienische Wort bedeutet etwas mittelmäßig langsames und wird den Tonstüken vorgesetzt, welche mit schmachtendem und zärtlichem Affekt sollen gespielt oder gesungen werden. Ein solches Stük wird auch selbst ein Adagio genennt.

Das Adagio schiket sich zu einem langsamen und bedächtlichen Ausdruk, für zärtlich traurige Leidenschaften. Weil dabey jeder Ton deutlich und bedächtlich angegeben wird, so muß ein solches Stük nothwendig einfacher und ungekünstelter seyn, als geschwindere Sachen. Alle Leidenschaften, deren Sprache langsam und bedächtlich ist, sind rührend. Daher muß der Tonsetzer in dem Adagio mehr für das Herz, als für die Einbildungskraft arbeiten. Künstlich ausgedachte Figuren schiken sich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt ist, je weniger zeiget sich der Wiz. In Ansehung der Harmonie erfodert diese Gattung den größten Fleis, weil die Fehler leicht bemerkt werden. Man thut übrigens wol, wenn man dergleichen Stüke nicht

gar lang macht: sie ermüden den Zuhörer leicht. Hierin versehen es bisweilen die größten Meister, da sie doch bedenken sollten, daß ein einziger Augenblik Langerweile das Vergnügen eines ganzen Stüks zerstört.

Das Adagio erfodert eine besonders gute Ausführung: nicht nur deßwegen, weil bey der Langsamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, sondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichthums matt wird, wenn nicht ein nachdrüklicher und kräftiger Ausdruk es schmakhaft macht. Der Spieler, welcher sich nicht in einen sanften zärtlichen Affekt setzen kann, der ihm den wahren Ton dieser Gattung von selbst angiebt, wird darin nicht glüklich seyn. Viel große Sänger und Spieler sind im Adagio niemals glüklich gewesen. Herr Quanz hat in dem 14ten Hauptstük seiner Anleitung zum Flötenspielen *) viel nüzliche Anmerkungen über den Vortrag dieser Gattung.

*) Berlin 1752. 4. N. Aufl. Bresl. 1780.

* *

Adagio, als Beywort betrachtet, bezeichnet, von den fünf Hauptgraden der Bewegung in der Musik, wenn man von dem geschwindesten zu zählen anfängt, den vorletzten; und läßt nicht, wie das Presto, Allegro, Andante, und Largo, Unterabtheilungen zu.

Aehnlichkeit.

(Schöne Künste überhaupt.)

Die Würkung sowol ganzer Werke der schönen Künste, als einzeler Theile derselben, kommt gar oft von der Aehnlichkeit her. Von ihr kommt das Vergnügen, das ein durch Kunst nachgeahmter Gegenstand erwekt; ihr hat man oft die große Würkung einiger Vorstellungen der Beredsamkeit und Dichtkunst zuzuschreiben. Auf ihr beruhen die Annehmlichkeit und die Kraft der aesopischen Fabel, des Gleichnisses, der Bilder, der Allegorie, der Metapher. Es gehört also zur Theorie der schönen Künste, daß dieser Gegenstand genau untersucht werde.

Daß die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit uns angenehm sey, erkennen wir aus dem Vergnügen, welches solche Nachahmungen erweken, deren Urbilder wir nicht gerne sehen. Wir ergetzen uns, sagt Plutarchus, *) an einer gemahlten Eydechse, an einem Affen, oder gar wol an dem Gesicht eines Thersites, nicht der Schönheit, sondern der Aehnlichkeit halber. Man betrachtet manches gemahlte Bild mit großem Vergnügen, von dessen Urbild man die Augen wegwenden würde, so bald man es erbliket. Wollte man dagegen einwenden, daß das Vergnügen in den angeführten Fällen nicht von der Bemerkung der Aehnlichkeit herkomme, da es auch bey gut gemahlten Bildern statt hat, deren Urbilder man nicht kennet, und also die Aehnlichkeit nicht bemerken kann; so wird eine nähere Ueberlegung der Sache diesen Einwurf bald heben. Wenn wir gleich die Person, deren Bild wir betrachten, nicht kennen; so entdeken wir doch in diesem einen Charakter, ein Leben, eine Seele, ein Temperament, dergleichen wir an lebenden Menschen bemerkt haben; mithin eine Aehnlichkeit mit einem würklichen Menschen, wiewol wir ihn nicht kennen. Eine von De Heem gemahlte Frucht oder Blume, die man einmal in der Natur gezeiget, zeiget ein vegetabilisches Leben, in völliger Aehnlichkeit mit dem Leben andrer uns bekannten Blumen. Es ist die Bemer-

*) In der Abhandlung, wie man die Dichter lesen soll. — welche ausser in den sämtlichen Werken des Plutarch, auch einzeln, unter andern von J. Tob. Krebs, Leipz. 1746. 8. und 1779. 8. griech. und lat, herausgegeben worden ist.

Bemerkung dieser Aehnlichkeit, die uns gefällt.

Es haben einige Kunstrichter geglaubt, daß das Vergnügen aus der Bemerkung der Aehnlichkeit von der Bewunderung der Kunst herrühre. Allerdings macht die Betrachtung der Kunst an sich selbst auch Vergnügen,*) aber in den bemeldten Fällen ist noch ein Ergetzen da, welches mit diesem nichts gemein hat. Wir finden ja einen Gefallen an Aehnlichkeiten, die von keiner Kunst herrühren; an einem Florentinischen Marmor, der eine Landschaft vorstellt, an einer Blume, welche große Aehnlichkeit mit einer Fliege hat, **) und an vielen andern Dingen dieser Art.

Demnach ist die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit, ohne alle Rüksicht auf die Kunst, wodurch sie entstanden ist, eine Ursache des Vergnügens. Es ist auch nicht schwer zu zeigen, wie es entsteht. Wir sehen zwey ihrer Natur nach verschiedene Dinge, einen würklichen Körper, und eine flach ausgespannte Leinwand mit Farben bedekt. Die Natur des einen scheinet der Natur des andern entgegen zu seyn. Dennoch entdeken wir in beyden so viel einerley, daß das eine eben die Empfindungen in dem Auge erwekt, als das andre. Dieses einerley bey sogar ungleichen Dingen, muß also nothwendig auf sehr ungleiche Weise entstehen. Der Geist stellt sich, wiewol ganz dunkel, zwey Quellen oder Ursachen vor, deren Naturen einander entgegen sind, die aber einerley Würkungen hervorbringen. Dieses ist uns etwas unerwartetes; zwey ihrer Natur nach ganz verschiedene Einheiten, kommen in eben demselben mannigfaltigen überein. Höhen und Tiefen auf einer Fläche, so gut als an einem würklichen Körper; ein Leben und eine Seele in einem Stein: dies muß uns nothwendig in eine angenehme Bewunderung setzen. Selbst das große Geheimnis von dem Reiz der Schönheit scheinet mir daher erklärbar, daß wir die Vollkommenheit eines Geistes in der Materie erbliken.*) Außer diesem unterhält die Bemerkung der Aehnlichkeit den Geist in der Würksamkeit, welche allemal nothwendig von der angenehmen Empfindung begleitet wird.**). Eine beständige Vergleichung aller Theile zweyer Gegenstände, und Bemerkung ihrer Uebereinstimmung unterhält diese Würksamkeit.

Die Wahrheit dieser Anmerkungen wird durch Betrachtung einiger besonderer Fälle bestätiget, da die höchste Aehnlichkeit nur wenig Vergnügen erwekt. Nichts ist ähnlicher, als die Wachsabgüsse von würklich lebenden Personen; dennoch gefallen sie unendlich weniger als gut gemahlte Porträte. Der Abguß ist ein würklicher Körper, und demnach fällt die Bewunderung der Uebereinstimmung weg. Daß einerley Gegenstände einerley Würkung in dem Auge hervorbringen, hat nichts außerordentliches. Wir verwundern uns nicht darüber, daß ein weißglüendes und also brennendes Eisen, Licht von sich streut, so wie die Flamme; beydes kommt vom Feuer her. Aber wenn wir dieselbe Würkung von einem kalten Körper, wie der Phosphorus ist, sehen; so empfinden wir darüber eine angenehme Bewunderung. Das Reizende der Aehnlichkeit kommt von der entgegen gesetzten Natur der Dinge her, darin man sie bemerket.

Warum bewundern wir die Aehnlichkeit der Bilder im Spiegel so gar nicht, da sie doch so ganz vollkommen ist? Wir halten das Bild im Spiegel

*) S. Künstlich.
**) Orchis muscam referens.

*) S. Schönheit.
**) S. Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen.

Spiegel für einen eben so würklichen Gegenstand, als das Urbild ist. Ein dunkeles Gefühl, daß es eben dasselbe sey, überhebt uns sogleich aller Vergleichung beyder Gegenstände. Wir beschäftigen uns so wenig damit, als mit der Vergleichung der Bilder in einem vielseitigen Spiegel. Wir nehmen es für ausgemacht an, daß in dem einen nichts seyn könne, als was in allen andern ist. Daher ist dieses kein Gegenstand unsers Nachdenkens.

Diese deutliche Entwiklung der Art, wie die Bemerkung der Aehnlichkeit das Vergnügen hervorbringt, setzet uns in Stand, den Werth der Nachahmungen in den Künsten zu bestimmen und den Künstlern ein Geheimnis zu entdeken. Je entfernter das nachgeahmte Bild seiner Natur nach von dem Urbild ist, je lebhafter rührt die Aehnlichkeit. Dieses ist eine Anmerkung, deren sich die Künstler, und vorzüglich Redner und Dichter mit dem größten Nutzen bedienen können. Wenn sie Aehnlichkeiten darstellen können, die ganz außer der Natur ihrer Bilder liegen, und ihr so gar zu widersprechen scheinen, so werden sie den höchsten Beyfall erhalten. Der Mahler befleiße sich nicht nur die Gestalt und die Farben, das Licht und die Schatten seines Urbildes zu erreichen; man begreift bald, wie diese körperliche Dinge auch auf einer Fläche zu erhalten sind: er wende den äußersten Fleis auf die Darstellung solcher Sachen an, welche über die Würkung der Farbe zu gehen scheinen; er mache Dinge sichtbar, die nicht für das Auge gemacht scheinen, die Wärme und Kälte, das Harte und Weiche, das Leben und den Geist: dadurch wird er uns in Bewunderung setzen.

Dieses ist in allen Nachahmungen das höchste. In der Musik ist es nichts außerordentliches, daß man die Höhe und Tiefe, die Geschwindigkeit und Langsamkeit der Rede nachahmet. Daß man aber den Tönen Eigenschaften geben kann, welche der tönende Körper, die Flöte oder die Sayte nicht haben kann, daß sie zärtlich seufzet, wollüstig schmachtet, oder vor Schmerzen stöhnet, dieses rührt uns bis zum Entzüken. Eben so sehr gefället es uns, wenn es dem Tonsetzer gelingt, durch bloße ungebildete Töne eine Art vernehmlicher Sprache hervorzubringen, daß wir glauben eine empfindungsvolle Rede zu vernehmen. Daß man aber durch Töne das Rauschen der Gewässer, oder das Rollen des Donners nachmachen kann, ist eine ganz gleichgültige Sache. Beydes ist eine Würkung der Töne, und also auch leicht durch Töne nachzuahmen.

In den Bildern der Sprache und in den Gleichnissen kommt ein großer Theil des Vergnügens von dem weiten Abstand des Bildes von seinem Urbilde her. Wer in der Natur einer Pflanze richtige Aehnlichkeiten mit moralischen Gegenständen entdeket, der hat etwas feineres bemerket, als der, welcher dasselbe in einem Thier bemerket hat. Das kleine Bild beym Virgil

> Tum victu revocant vires, *fusique per herbam*
> Implentur veteris Bacchi . . . *)

ist sehr reizend. Es entdekt uns eine gar unerwartete Aehnlichkeit zwischen einem festen und einem flüßigen Körper. Die müden Glieder der Männer von Troja fließen wie Wasser auf das Gras hin. Dergleichen Beywörter, welche sehr entfernte Aehnlichkeiten entdeken, geben der Rede eine große Lebhaftigkeit, und eben dieses Leben bekommen die metaphorischen Ausdrüke von dieser Art. Die Franzosen sagen: fondre sur l'ennemi, auf den Feind hinfließen, wie ein gewaltiger Strohm.

Aus

*) Aen. I. 214.

Aus eben diesem Grunde gefallen die Fabeln, worin die handelnden Personen Thiere sind, besser, als die Menschlichen; denn die Aehnlichkeit zwischen Thieren und Menschen ist entfernter, als zwischen Menschen und Menschen. Ein Gleichnis gefällt mehr als ein Beyspiel, und ein Gleichnis von sehr entfernten Gegenständen mehr, als eins von nahen.

Dieses aber ist nicht so zu verstehen, daß die Aehnlichkeiten selbst entfernt seyn müssen. Denn je genauer diese in beyden Gegenständen übereinstimmen, je größer ist die Würkung. Alles weit hergeholte und gezwungene vermindert oder zernichtet sogar das Vergnügen, welches man uns durch Entdekung der Aehnlichkeit machen will. Es ist auch sehr nothwendig, daß die Redner und Dichter in der Wahl der Bilder, der Gleichnisse und Allegorien, deren wesentliche Vollkommenheit in der Aehnlichkeit besteht, die Vorsichtigkeit brauchen, das Bekanntere dem Unbekannten vorzuziehen. Je genauer der Leser den Gegenstand, den man ihm vorlegt, kennt, je lebhafter fühlt er die Aehnlichkeit. Unwissenden Lesern muß man ganz bekannte Bilder vorlegen. Denn die Kürze, die dabey allemal nöthig ist, erlaubet nicht, daß man alle kleine Umstände beschreibe; sie müssen völlig bekannt seyn. Homer hat alle seine Bilder und Gleichnisse von sehr bekannten Dingen genommen, weil er für das ganze Volk schrieb. Horaz wählt die seinigen aus der griechischen und römischen Geschichte, aus der Fabel und aus mancherley besondern Gewohnheiten seiner Zeit, die itzt nur einem gelehrten Leser bekannt sind. Die beste Uebersetzung könnte von keinem Ungelehrten verstanden werden.

Will der Redner oder der Dichter durch Aehnlichkeit lebhafte Vorstellungen erweken; so bedenke er sorgfältig, daß er seinen Zwek desto besser erreicht, je schneller und genauer die Aehnlichkeit erkennt wird. Mithin muß er in der Wahl der Bilder allemal auf diese drey Dinge Achtung geben. Auf das Entfernte und Unerwartete des Gegenstandes, auf die Menge der einzelnen Aehnlichkeiten, und auf die schnelle Erkenntnis derselben.

Es ist eine nützliche Beschäftigung für jeden Künstler, auf Gegenstände, die in diesen drey Absichten ihm dienen können, fleißig Achtung zu geben, keine Gelegenheit vorbey zu lassen; die Eigenschaften natürlicher Dinge, der Mineralien, der Pflanzen und der Thiere wol zu erforschen, und das Aehnliche mit moralischen Gegenständen, das darin liegen möchte, als richtige Entdekungen zum künftigen Gebrauch zu verwahren.*)

So wie das Aehnliche eine Quelle der Schönheiten ist, so ist es auch eine Quelle des Frostigen, wenn die Aehnlichkeiten erzwungen werden. Hingegen erweken seine Aehnlichkeiten, die zugleich etwas ungereimtes enthalten, wenn sie aus Scherz zusammen gebracht werden, die lustige Art des Lachens. Hiervon werden wir in dem Artikel Lächerlich ausführlicher sprechen.

Den wichtigsten Vortheil von der Aehnlichkeit ziehen die redenden Künste. Vorstellungen, die unmittelbar fast gar nicht, oder wenigstens nicht ohne große Weitläuftigkeit zu erweken waren, sind dadurch leicht hervorzubringen. Durch die Aehnlichkeit kann ein ganzer Gemüthszustand, eine verwikelte Situation, eine weitläuftige Vorstellung, überaus kurz ausgedrukt werden. Einen höchstwichtigen Nutzen hat die Bemerkung der Aehnlichkeit für die zeichnenden Künste, in Absicht auf die

*) S. Nachahmung; Bild; Gleichnis; Metapher; Allegorie; Sinnbild.

die Allegorie, wovon an seinem Orte besonders gehandelt wird.

Die Entdekung der Aehnlichkeit, die nach Wolff das ist, was man den Wiz nennt, ist demnach einer der wichtigen Talente der Künstler, da sie so große Vortheile aus der Aehnlichkeit ziehen können.*)



Ausser demjenigen, was über diesen Artikel selbst, in der N. Bibl. der schönen Wissenschaften (Th. 15. S. 135.) gesagt worden ist, und dem, was sich im Aristoteles (περι ποιητ. 4) und in seinen Commentatoren, als Dacier, Curtius u. a. m. über dasjenige Vergnügen, welches aus der Aehnlichkeit entsteht, und wo die Quelle desselben zu suchen ist, befindet, gehören zu diesem Artikel: J. Elias Schlegels Abhandlungen von der Nachahmung und der Unähnlichkeit der Nachahmung (W. 3ter Th. S. 95 u. f.) — das achte Kapitel aus den Elements of Criticism (Vol. 1. p. 275. Ed. 1769) — der neunte und zehnte Abschnitt aus H. Riedels Theorie der sch. Künste (S. 132. 2te Aufl.) vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wiss. B. 7. S. 45. — Jos. Reynolds Abhandlungen von der mahlerischen Nachahmung, und der zu genauen Nachahmung der Natur (N. Bibl. der sch. W. 21. 1. und 16. 1.) — und in wie fern die Alten häßliche Dinge ähnlich darzustellen suchten, und die bildenden Künste auf Aehnlichkeit in solchen Dingen auszugehen haben, oder nicht, H. Lessings Laokoon, und was, bey der Gelegenheit, über und dagegen geschrieben worden, vorzüglich die kritischen Wälder (I. S. 74) — — Auch können zur Prüfung und Berichtigung der von H. Sulzer vorgetragenen Begriffe, und des ganzen Wortes, Aehnlichkeit, in den verschiedenen schönen Künsten, noch die Zusätze zu den Briefen über die Empfindung (Mendels. Schriften 2. S. 17 u. f. Ausg. von 1771) und der zweyte Abschnitt aus der Plastik (S. 29 u. f.) — die 37te Anmerkung des H. Schlegels zu seinem Batteux (Ausg. von 1770. I. S. 110) — der 82—84te der Litteraturbriefe (5. S. 97) — aus dem schon angeführten Laokoon der 24te u. f. Abschnitt (S. 239 u. f.) — die kritischen Wälder (I. S. 265 u. f.) dienen. — — Von den verschiedenen Urtheilen über die Aehnlichkeit der Bildnisse, wird in dem 8ten B. der Bibl. der sch. Wiss. sehr gut gehandelt.

*) S. Wiz.

Aeneis.

Ein episches Gedicht des Virgils, dessen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas sind, die auf seine Niederlassung in Italien abzielen. Eine von den wenigen Epopeen, welche von allen Kennern bewundert, und so lange wird gelesen werden, als guter Geschmak in der Welt seyn wird.

Der Plan dieses Gedichts ist überaus weitläuftig, indem der Dichter nicht nur die Zerstöhrung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Auszuges seines Helden, nebst seinen weitläuftigen Wanderungen in verschiedene Länder; sondern auch die auf seine Niederlassung in Italien erfolgten Kriege, hineingebracht hat. Diese Weitläuftigkeit könnte uns den Verdacht erweken, daß er einiges Mißtrauen in die schöpferische Kraft seines Genies gesetzt habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern, mit nicht mehr Mannichfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geschichte von wenigen Tagen. Diese Art der Kleinmüthigkeit zeiget sich auch in den beständigen Nachahmungen des Griechen, die sich sowol auf ganze Episoden, als auf besondere Begegnissen, und sogar auf einzele Verse erstreket.*) Wo dieser Hauptführer ihm fehlt, da

*) S. Della ragion poetica di Vinc. Graviana Lib. I. c. 28. Macrob. Saturnal. Lib. V. et VI.

da hilft er sich mit andern griechischen Dichtern. Vielleicht war seine Bescheidenheit zu groß? Man entdeket doch ein Genie in ihm, das stark genug möchte gewesen seyn, ein Original zu machen.

Die Begebenheiten sind in der schönsten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter keinen Augenblik aus dem Gesicht verliehret. In dem Plan selbst herrscht eine sehr feine Kunst. Alles ziehlt auf die Hoheit des römischen Reichs, auf die Veranstaltung der Götter, dasselbe über alle Mächte zu erheben, und auf den besondern Glanz des Hauses der Julier ab, welche beyde Dinge vollkommen vereiniget sind. Ohne Zweifel hat der Dichter das seinige mit beytragen wollen, dem römischen Volke die Herrschaft der Cäsaren nicht nur erträglich, sondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In so fern hat dieses Gedicht wenig moralische Verdienste, und Virgil konnte auch deßwegen den Römern niemal das werden, was Homer den Griechen gewesen ist. Allein wir beurtheilen hier nicht den Menschen,*) sondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Personen entwikeln sich in der Aeneis nicht sonderlich, und bey weitem nicht so, wie in der Ilias; woran zum Theil die große Weitläuftigkeit der Materie Schuld ist. Die, welche sich am deutlichsten entwikeln, setzen uns in keine große Bewundrung oder Bewegung. Wir lernen Menschen kennen, wie die sind, mit denen wir leben, da uns Homer Menschen vom Heldengeschlechte zeiget. Die Reden bestehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die sich für andere Personen eben so gut schikten. Schlechte und gemeine Gedanken sind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man sieht gar wol, daß der Dichter selbst das Mittelmäßige der Charaktere seiner Zeit angenommen, wo das Heroische der alten römischen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieses Gedichts sind nicht Schwachheiten des Dichters, sondern seiner Zeit. Sehr selten erhebt sich ein Genie über seine Zeit, und wenn es geschieht, so erlangt er gewiß keinen Beyfall.

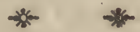
Im Ausdruk und in der Mechanik der Sprache ist er unverbesserlich, man wünscht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er ist kürzer im Ausdruk als Homer; ob gleich die lateinische Sprache schwieriger war, als die griechische, zu aller der Anmuth und Beugsamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter sind immer nachdrüklich, mahlerisch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe sind enge zusammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgerissen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poesie der Sprache im höchsten Grade der Vollkommenheit besessen.

Seine Schildereyen erheben sich mehr durch die Höhe und den Glanz der Farben, als durch die Wahl der Umstände und durch die Höhe der Gedanken. Das feinste und verborgenste der Kunst, in jedem besondern Theil derselben, hatte er völlig in seiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey sich selbst, und seines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus seiner Bahn weg. Er ist der größte Künstler, und sein Genie ist durch das Studium zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren es fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenste und wunderbareste Epopee ist, so ist sie doch die untadelhafteste.

*) Einige feine Betrachtungen über diesen Dichter, aus einem moralischen Gesichtspunkt, findet man in zwey Todtengesprächen, welche der neuesten Ausgabe der neuen critischen Briefe des Herrn Bodmers angehängt sind.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen sich bis zum Erhabenen zu schwingen keinesweges absprechen. Die Schilderey im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderstehliche Gewalt vorstellt, wodurch Troja sollte in ihren Untergang gerissen werden, ist von sehr erhabener Art. Neptun erschüttert in den Tiefen die untersten Fundamente der Stadt; Juno hält mit Gewalt den Griechen die Thore offen, und treibet sie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; Pallas zerstöhrt selbst die festesten Schlösser, und Jupiter reizt Götter und Menschen zum Zorn gegen diese unglükliche Stadt. Ein großes und wunderbares Gemählde.

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieses fürtreffliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung ist aufgestellt worden, als die Ilias und die Odyssea in Griechenland. Homer war der vollkommenste Dichter für die Griechen; aber Virgil war es nicht für die Römer, die zu seiner Zeit doch noch nicht alle Stärke ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menschen von feinem Geschmak und einem etwas ruhigen Temperament ist, da seine Materie und seine Charaktere allgemeiner sind, als die, welche Homer behandelt; so ist auch sein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der seinigen näher kommt, allgemeiner geworden.



Die Edit. prim. pr. des Aeneis ist zu Rom in den Jahren 1467 oder 1469, und die erste mit dem Comment. des Servius, ebend. ohne Bemerkung der Jahrszahl, aber nach der Meynung des de Büre 1470 gedruckt. Gute Ausgaben sind die von Nic. Heinsius (Amstel. 1664. 12.) von C. Ruckus (in usum Delphini, Par. 1675. 4.) von Pet. Burmann (Amstel. 1747. 4. 4 B.) die Glasgower von 1758. 12. die, in ihrer Art, einzige von Ch. Gottl. Heyne (Lipf. 1767 — 1776. 8. 4 B.) und die von Bern, (obgleich ohne Benützung der Heyneschen) 1782. 12. in 3 Bänden, ex fide Heins. cum not. Ruaei; sämtlich mit den übrigen Werken des Dichters. — Uebersetzt ist die Aeneis (ohne der Uebersetzungen einzelner Bücher zu gedenken) in das Italienische siebzehnmal, und darunter nur viermahl in Prosa; die älteste Uebersetzung ohne Nahmen des Verf. ist zu Vicenz 1476. 4. gedruckt, die letztere von Arn. Arnaldi i Tornieri, in Ott. rima, zu Rom 1779. 8. Die 1581 zu Rom in 4. erschienene, und in reimfreyen Versen abgefaßte, von Annibale Caro wird gemeiniglich für die beßte, und eine sehr vollkommene gehalten, ist aber lange so gut nicht, als ein Kunstrichter es immer dem andern nachgeschrieben hat; die von Teod. Angelucci da Belfonte, Neap. 1649. 12. auch in reimfreyen Versen, ist wenigstens eben so gut. — In das Spanische (nach den Nachrichten des Velazquez und des Hrn. Diez) dreymahl, einmahl in Prose von Diego Lopez (Valladolid 1601. 4.) von Gregor. Hernandez Velasco (Antw. 1557. 12. verbeff. Alcala 1585. 8.) und von Chr. de Mesa (Madrid 1615. 8.) in Versen; die vorletzte wird für die bessere ausgegeben. — In das Französische (ohne die Travestirung von P. Scarron und Jacq. Moreau, der erste acht Bücher, Paris 1648 u. f. 4; der letzte vier, Amsterd. 1706. 12.) achtzehnmal (wofern die von Le Bloe angekündigte noch nicht erschienen ist) und darunter sechsmal in Versen; die älteste ist vom Jahre 1483, Lyon Fol. in Prose; unter den versificirten ist die von Jean Reg. de Segrais, Par. 1681. 8. und unter den prosaischen, die von P. Fr. des Fontaines, mit den übrigen Werken des Dichters, Par. 1743. 8. 4 B. die beßte, obgleich beyde, auf verschiedene Art, untreu; die neueste, mir bekannte, von J. N. Lallemand, mit den übrigen Gedichten des Virgil, Par. 1749. 4 B. 12. — In das Englische, (eine Uebersetzung in das Schottische von Gawen Douglas, 1513. 4.

in

in Versen nicht mitgezählt) zuerst von Th. Phaier und Th. Twyne zusammen, Lond. 1684. 4. in gereimten, vierzehnfüßigen Alexandrinern; von J. Dryden, London 1697. Fol. in gereimten Versen, zuletzt von Alex. Strahan, L. 1766. 2 B. 12. in reimfreyen Jamben, und überhaupt, meines Wissens, nur siebenmahl, allein immer metrisch; die beyden letztern werden für die beßten gehalten. — In das Deutsche, mit Innbegriff der, schon um das Jahr 1180, aber nur aus dem Französischen, und so viel ich weiß, nie gedruckten gereimten Romane d'Enée et d'Enide, des Cret. de Troyes verfertigten, und jetzt in der zweyten Lieferung der Minnesänger von H. Müller (Berl. 1783. 4.) abgedruckten, gereimten Eneidt des Heinr. von Veldeck, überhaupt dreyzehnmahl, worunter sieben gereimte, und die übrigen, zum Theil Uebersetzung, zum Theil nur Paraphrase, aber alle so schlecht sind, daß, ausser der von Joh. Valentin, in einer für sein Zeitalter (Frankf. 1660. und ebend. 1697 und 1724. 8.) gar nicht schlechten Prose, keine besonders genannt zu werden verdient, obgleich die letzte von dem Jahre 1779 ist. Die älteste, gedruckte, ist von Th. Murner, Straßb. 1515. Fol. und in Versen.

Unter den vielen, über die Aeneis geschriebenen, oder die Erläuterungen derselben enthaltenden Werken, sind die vornehmsten: Aur. Th. Macrobii Saturnal. Lib. 3. 4. 5. 6. — Barth. Marantae Lucullianar. quaest. Lib. V. in quibus ... praesertim P. Virgilii M. in scribendis poematis artificium, nemini adhuc cognitum, detegitur, Bas. 1564. f. (ein, beynahe ganz unbekannt gewordenes, und doch lesenswerthes Buch.) — Osservazioni sopra l'opere di Vergilio per discoprire ed insegnare a porre in pratica gli artifici importantissimi dell' arte poetica . . da Oraz. Toscanella, Ven. 1566. 8. — Virgilius collatione script. graec. illustratus, opera Fulv. Ursini, Antv. 1567. 8. und, mit drey andern Schriften des Lud. Casp. Valkenaer, Leov. 1747. 8. — Enarrationes in Virg. Aeneid. scripsit Lamb. Hortensius, Basil. 1577. — Il Besa, ovvero della favola dell' Eneïde Dialogo, da Malatesta Porta, Rim. 1604. 8. — Comparazione di Tasso con Omero e Virgilio . . . . da Paolo Beni, Pad. 1612. 4. (interessanter, als seine schwerfälligen, zu Venedig, 1623. f. gedruckten bloß grammatischen Comment.) — Vindicationes Virgilianae . . . . Auct. Tarq. Galluttio, Romae 1621. 4. — Comparaison d'Homère et de Virgile par (René) Rapin, Par. 1667. 12. (immer noch merkwürdig, weil er, bey den, größtentheils disseits der Alpen wenig bekannt gewordenen Arbeiten des Maranta, Toscanella, Porta, einer der ersten war, der es sagte, daß man einen Dichter nicht bloß grammatisch behandeln müßte, und der zum Gegentheil wenigstens den guten Willen hatte.) — Eine Menge litterarischer Notitzen, und Raisonnements von allerhand Art, sind zusammengetragen in den Jugemens des Savans . . par Ad. Baillet, Art. Virgile (in der Duodez-Ausg. Amst. 1725. im 2ten Th. des 3ten B. S. 109 u. f.) — Considerations sur l'Eneïde de Virgile von Cl. Fraquier in dem 1ten B. der hist. de l'Acad. des Inscript. — Discours sur la maniere, dont V. a imité Homère, von ebend. in dem 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Discours sur la Fable de l'Eneïde, von R. Vatry, im im 31ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Dissertationes XLV in Virgilium, von Ben. Averanus, im 2ten B. S. 119 u. f. seiner Werke, Flor. 1717. Fol. — ein Abschnitt in des H. v. Voltaire Essai sur le poeme epique — Martyn's dissertations and remarks on Virgil's Aeneids, Lond. 1770. 8. — und endlich die beyden Heyneschen disquisitiones, de carmine epico Virg. und de rerum in Aen. tractat. inventione, zusamt den verschiedenen excurs. bey seiner Ausgabe des Virgil. — —

Das dem Cl. Donato gewöhnlich zugeschriebene, mit Mährchen und Albernheiten angefüllte, und vom P. Daniel (bey s. Ausg.

s. Ausg. des Virgil, Par. 1600 Fol.) zuerst verbesserte Leben des Virgilius, findet sich bey den mehresten Ausgaben. Ausser dem Greg. Gyraldus (hist. poet. Bas. 1545. 8. S. 445.) der sich auch jener Ungereimtheiten nicht mehr gänzlich schuldig macht, haben C. Rudus (bey s. Ausg. des Virgil) Bayle (in s. Wörterbuch; deutsch in P. Bayle's histor. krit. Wörterbuch für Dichterfreunde, Lübeck 1780. 8.) Lud. Crusius (in s. lives of the Roman poets, Lond. 1726. 8. 2 B. deutsch von Christ. Heinr. Schmid, Halle 1777. 8. 2 B. im 1ten Bande S. 110) J. Martyn (vor s. Uebers. der Georg. Lond. 1749. 4.) Jos. Warton (bey der 1753 in vier Bänden 8. herausgekommenen Uebersetzung und Original der Werke des Virgil) und endlich H. Heyne (bey s. Ausg. des Virgil) bessere Lebensbeschreibungen geliefert.

Aeschylus.

Der älteste von den drey griechischen Trauerspieldichtern, von denen einige ganze Stüke übrig geblieben sind. Die Nachrichten von seinem Leben sind etwas zweifelhaft. In der griechischen Lebensbeschreibung, die seinen Werken insgemein vorgesetzt wird, heißt es: er sey ein Zeitverwandter des Pindars gewesen, und in der 40 Olympias gebohren. So viel ist gewiß, daß er zur Zeit des ersten persischen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muth, von einer freyen und kühnen Denkart gewesen, läßt sich aus seinen Werken nicht undeutlich schließen. Nach seinem eigenen Vorgeben *) ist er durch einen Traum ermuntert worden, ein tragischer Dichter zu werden; denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeschlafen, hat ihm Bacchus im Traum befohlen, Trauerspiele zu schreiben.

*) Pausan. in Attic.

Von seinen Trauerspielen sind sieben ganz übrig geblieben. In allen herrscht, nach dem Geständnis aller alten und neuen Kunstrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. Phrynichus nennt ihn των τραγικων μεγαλοφωνοτατον, und damit kommen die Urtheile des Horaz und Quintilians überein. Ersterer sagt von ihm:

> Et docuit magnumque loqui nitique cothurno. *)

und dieser urtheilt, er sey sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium. **) Es scheinet, er habe sich in seinen Trauerspielen zur Regel vorgeschrieben, was er dem Prometheus in den Mund legt:

> Σεμνοστομος γε και φρονηματος πλεων
> Ὁ μυθος εστιν. †)

Sein Ausdruk ist neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine starke und volle Stimme. Er kömmt darin unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländischen Sprachen am nächsten. Seine Ausdrüke sind weder von dem Wiz noch von der Ueberlegung gewählt; sondern von der Empfindung eingegeben. Er sucht vielmehr das Ohr mit starken Schlägen zu erschüttern, als ihm mit sanften Tönen zu schmeicheln.

Alle seine Trauerspiele sind in dem Plan sehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit seiner Zeit: wenig Handlung und mässige Verwiklungen: bisweilen hat er außer dem Chor nur drey redende Personen. Mit diesen wenigen Anstalten reizet er die Aufmerksamkeit, und unterhält sie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derselben, den geringsten

*) de Arte 280.
**) Instit. Orat. L. X.
†) vs. 952. Die Reden sind voll Hoheit und dreister Zuversichtlichkeit.

sten Zwang wahrnehmen: alles geschieht auf die natürlichste und einfacheste Weise. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerstreuet; so wenden wir alle Aufmerksamkeit auf die Personen.

Die Reden derselben sind allezeit groß und kühn. Man wird selten denken, daß die Personen in ihren Umständen und nach ihren Charakteren anders hätten reden können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen sie, nach der Absicht des Dichters, einzunehmen: darin verfehlt er seinen Endzwek niemal, und zeiget sich als den stärksten Redner. Er läßt uns im Guten und Bösen, nach der Moral seiner Zeit, nur große Charaktere sehen: das zärtliche und sanft reizende hat er entweder gar nicht gekennt, oder zum Trauerspiel nicht für schiklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande gewesen wäre, ihm einen eben so hohen Schwung zu geben, als Shakespear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe ist keine Spuhr in seinen Werken: er wollte nur Schreken und Bewunderung erweken. Die diesen Dichter nicht kennen, mögen aus folgenden Proben sich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter seines Prometheus ist groß und äußerst kühn. Dieser ist der größere Cato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Caucasus angeschmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Strafen vom Jupiter drohen, in Hofnung, sein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

Prom. Meinest du etwa, daß ich mich für diesen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich ihnen unterwerfen werde? Davon bin ich gänzlich entfernt. Du — kehre eilig dahin zurüke, woher du gekommen bist? Denn von allem, worüber du mich ausfragen willst, wirst du nichts erfahren.

Merk. Durch solch hartnäkiges Großthun hast du dich eben in dies Elend gestürzt.

Prom. Merke dir dieses. Gegen deine Dienstbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauschen. Ich halte es für besser diesem Felsen zu dienen, als ein Dienstbote deines Vaters Zevs zu seyn. — — So muß man gegen Stolze stolz seyn!

Merk. Du scheinest dich an deinem Elend zu ergetzen.

Prom. Das thue ich — Möchten sich meine Feinde eben so ergetzen — Dich zähle ich mit darunter.

Merk. Also beschuldigest du auch mich wegen deines Falles?

Prom. Kurz und gut: Ich hasse alle Götter; sie haben alle Gutes von mir genossen *) und vergeltens mir mit Bösem.

Kurz hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein klägliches O wehe mir aus; darauf sagt

Merk. Ein solches Wort hört man von Jupiter niemal.

Prom. Die kommende Zeit wird alles lehren.

Merk. Ach! du hast noch nicht gelernt klüger zu seyn?

Prom. Sonst würde ich ja mit dir Sclave nicht reden. **)

Eben so groß und kühn ist im zweyten Trauerspiel, die sieben Helden von Theben betitelt, der Charakter des Eteokles, wovon folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Gerassel der feindlichen Waffen vor den Mauren der Stadt hörte, eilet ein Trup Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um sie um Rettung der Stadt anzuflehen. Eteokles, der keine Furcht

*) Ihm hatten die Götter hauptsächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

**) Prometh. vs. 958-980.

Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem ſchwächern Geſchlecht ein ängſtliches Betragen ausſtehen. Er treibt ſie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen zu Hauſe ihre Geſchäfte zu beſtellen. „Dienet „das zur Rettung der Stadt, daß „ihr vor den Bildern der Götter „niederfallt, ein Geheul und Jämmern macht, welches beherzten „Männern unleidlich iſt? Müßt „ihr durch euer ängſtliches Hin- „und Herlaufen die Krieger muthlos machen? — Wird der Steuermann ſein von Wellen geängſtigtes Schiff retten, wenn er das „Steuer verläßt, und ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) „läuft? Könnet ihr durch Beten „machen, daß unſre Thürmer die „feindlichen Waffen von ſelbſt zurück treiben? — — Wenn ihr „werdet Verwundete und Todte „ſehen, ſo hütet euch ihnen entgegen zu heulen. Im Kriege gehts „nicht anders.“

Ein Kundſchafter berichtet ihm, daß Tydäus im Begrif iſt, auf eines der Thore zu ſtürmen, und beſchreibt zaghaft ſein fürchterliches Anſehen und ſeine ſchrekliche Waffen. Eteokles antwortet ganz kaltſinnig: „Für „der Rüſtung fürchte ich mich nicht, „die Wapen der Schilder werden „uns nicht verwunden, und die „Federbüſche ſtechen uns nicht.“ Als man ihm ſagt, ſein Bruder Polynices ſtehe zum Angrif des ſiebenden Thors fertig, und der Chor ihm abrathen will, ſich gegen ihn zu ſtellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen ſollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: „Weil denn eine „Gottheit dieſe Sache ernſtlich treibet, ſo möge das dem Phöbus ſo „verhaßte Geſchlecht des Lajus „mit ſchnellem Winde auf den „Wellen des Cocytus zur Hölle „fahren,“ und eilt den Fluch erfüllt zu ſehen.

Dieſes ſind meines Erachtens Meiſterzüge zu Schilderung großer Charaktere. Ariſtophanes ſucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charakteren lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um dieſem Spötter verehrungswürdig zu ſeyn? Die Scholiaſten merken an, daß die Rede der Caſſandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichſte Stük in ſeinen Trauerſpielen gehalten worden.

Wir wollen indeſſen nicht in Abrede ſeyn, daß unſer Dichter nicht bisweilen die Sachen übertrieben habe. In ſeiner Niobe, einem verlohrnen Stüke, ließ er dieſe unglükliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Geſichte, und ohne ein Wort zu reden, auf dem Grabmal ihrer Kinder ſitzen. In den Eumeniden drükt er die Wuth der Furien durch die ekelhafteſten und fürchterlichſten Töne aus. Man ſieht überhaupt durchgehends, daß er ſeine Zuſchauer recht hat erſchüttern wollen, und es läßt ſich merken, daß Gedanken, Wörter, Töne und ein heftiger Vortrag übereingeſtimmt haben, dieſe Abſicht zu unterſtützen.

Seine Chöre beſtunden aus einer großen Menge Perſonen, ihre Geſänge ſind lang, und ſowol im Inhalt, als im Ausdruk und dem Ton der Worte, feyerlich, oder wild. Es iſt zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyſpiel deſſen dienet eine Stelle in den Danaiden,*) dergleichen man ſonſt bey keinem Dichter findet. Man ſagt, es habe ein Aufzug des Chores in ſeinen Eumeniden das Volk in ſolches Schreken geſetzt, daß einige Kinder in Ohnmacht geſunken, und

*) ΙΚΕΤΙΔΕΣ vſ. 867. u. f. f. Σὺ δὲ ναί, ναὶ βάση τάχα etc.

und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieses ist gar nicht unglaublich.

Aeschylus hat sich eben so sehr um die gute Vorstellung seiner Trauerspiele, als um deren Verfertigung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne sehr verbessert habe. In den ersten Zeiten ward sie nur von Baumreisern gemacht, hernach bauete man Hütten mit verschiedenen Abtheilungen. Aeschylus ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Oerter der Scene durch Gemählde und Maschinen nachahmen. Vitruvius meldet, *) Agathargus habe zuerst in Athen eine ordentliche Bühne für den Aeschylus gebaut, und eine Abhandlung davon geschrieben. Dieser wußte wol, daß das Trauerspiel niemals seine ganze Würkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Innhalt übereinstimmt. Horaz schreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Masken zu.

- - - Personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis. **)

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Bescheidenheit, daß ein Mann von dieser Größe seine Trauerspiele Ueberbleibsele von den herrlichen Mahlzeiten des Homers genennt hat. †) Eine andere Probe seiner Bescheidenheit ist es, daß er es sich für einen höhern Ruhm geschätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch sein Genie andre übertroffen zu haben: wenn anders die Grabschrift, die man ihm gesetzt, wie Athenäus vorgiebt, ††) von ihm selbst ist.

*) Lib. VII.
**) de Arte vs. 278.
†) Athenaeus Lib. VIII.
††) Athen. L. XIV.

Von meinem nicht unrühmlichen Muthe, wirst du marathonischer Wald zeugen, und du dikbehaarter Meder, der ihn erfahren hat.

Was könnte man auf die Gräber unsrer meisten neuern Dichter setzen, wenn ihrer poetischen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

* *

Der von ihm geschriebenen Trauerspiele sollen siebenzig, oder (dem Suidas zu Folge) gar neunzig gewesen seyn, wozu noch fünf Satyrspiele kommen; Fabricius hat sogar (Bibl. gr. Lib. 2. c. XVI. §. 7) die Nahmen von 96 nicht mehr vorhandenen aufgezeichnet. Die übrig gebliebenen heißen: Prometheus, die sieben Helden vor Theben, die Perser, Agamemnon, die Opfernden, die Eumeniden, die Flehenden, und sind zuerst von Aldus Manutius, Vened. 1518. 8. aber nur sechs, und diese sehr unordentlich, herausgegeben worden. Vollständig, besser, und mit den Schollen, in einem besondern Bande, begleitet, erschienen sie im Jahre 1552. 8. zu Venedig, besorgt durch Franc. Robortell, ganz griechisch, schön und correct durch Willh. Canter, Antwerpen 1580. 12. und griechisch und lat. besorgt durch Th. Stanley, Lond. 1663. Fol. und nach dieser Ausgabe von Joh. Conr. Pauw, Haag 1745. 4. 2 B. Den Anfang zu einer neuen Ausgabe hat Chr. Gottfr. Schütz mit 2 Bänden (Halle 1782 und 1783. 8.) gemacht. — Uebersetzt ist von diesem Dichter, in das Italienische, nur der Prometheus zweymahl, von Melch. Cesarotti, Pad. 1754. 8. und von Mich. Ang. Giacomelli, Rom 1754. 4. — in das Französische, der ganze Aeschylus, von Pompignan (Par. 1770. 8.) und kürzere Auszüge, aus seinen, als aus den übrigen Trauerspielen der Griechen, finden sich in des P. Brumoy Theatre des Grecs (in dem 3ten B. der Pariser Ausg. von 1763. 6. B. 12. S. 233) — in das Englische, von Rob. Potter in reimfreyen Jamben (London 1777. 4.) — in das

Deutsche,

Deutsche, die sieben Helden vor Theben, und aus dem Prometheus, ein weitläuftiger Auszug, von Joh. El. Goldhagen, im 2 und 3ten Theile seiner griech. und röm. Anthologie (Brand. 1767. 8.) — —

Ueber das Verdienst des Aeschylus um den Fortgang des griech. Trauerspieles sind Aristoteles (περι ποιητ. IV) und Horaz (ad Pisones 278) mit ihren Commentatoren nachzulesen. — Erläuterung über den Dichter, und seine Werke, haben unter mehrern, Joh. Meursius (Aeschylus, Sophocles, Euripides, seu de Tragœdiis eorundem, Lugd. Bat. 1619. 4.) — J. Sallier (Eclaircissemens sur la Tragedie d'Agamemnon in dem 11. B. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Hr. L. Abresch (Animadverf. ad Aeschyl. lib. duo . . . Mediob. 1743. 8. vermehrt mit einem Buche, Zwolle 1763. 8.) — Benj. Heath (Notae s. lect. ad Tragic. graec. vet. dramata, Oxon. 1762. 8.) — J. A. Stark (de Aeschylo, et inprimis ejus Trag. quae Prometheus vinctus inscripta est, Gott. 1763) — Robert Potter (bey s. Uebersetzung, in dem, von jeder Tragödie, entworfenen Innhalte) geliefert. — In des Baillet Jug. des Sav. (T. 3. P. 1. S. 334 der angef. Ausgabe) sind die Urtheile vieler Litteratoren über die Schreibart des Aeschylus, und in C. A. Clodius Versuchen aus der Litteratur und Moral (I. S. 61) einige ganz gute Bemerkungen zu finden. — Das Leben des Dichters, griechisch geschrieben, ist gewöhnlich bey den Scholien; ein besseres ist in Greg. Gyraldi histor. poet. (S. 734) und auch eines in des Tanaquil le Fevre Abrégé des Vies des Poet. grecq. (Saum. 1664. 12. und mit Anmerk. von Reland, Amst. 1700. 12) enthalten.

Aesopus.

Der älteste bekannte Fabeldichter. Er lebte zu den Zeiten des Crösus und Solons. Die Nachrichten von seiner Person und seinem Leben haben einigen so unzuverläßig geschienen, daß sie so gar auf die Gedanken gerathen, ein solcher Mann habe gar niemals gelebt. Doch ist es wahrscheinlicher, daß Aesopus eine würkliche Person gewesen, daß er in Phrygien gebohren, eine Zeitlang in der Knechtschaft gelebt, hernach frey geworden und in Sardis, am Hofe des Crösus, sich aufgehalten habe.

Man findet seine wahre oder erdichtete Lebensgeschichte an hundert Orten beschrieben. Planudes, ein Grieche, aus den mittlern Zeiten, hat viel fabelhaftes davon zusammen getragen. Unter den Neuern hat Meziriac die zuverläßigsten Nachrichten von diesem Fabeldichter gesammelt.*)

Seine Fabeln stunden bey den Griechen in großem Ansehen, welches sie nun seit zwey tausend Jahren bey allen Völkern, die Wissenschaften und Geschmak besitzen, behauptet haben. Einige halten ihn für den Erfinder der Fabel, die nach ihm die Aesopische genennt wird. Es ist wahrscheinlich, daß er selbst seine Fabeln nicht aufgeschrieben, sondern bey gewissen Gelegenheiten, als lehrreiche und witzige Einfälle blos erzählt habe. Wenigstens sind die griechischen Fabeln, die man für die seinigen ausgiebt, nur der Erfindung nach von ihm, sein Ausdruk aber ist verlohren gegangen.**) Sokrates schätzte die äsopischen Fabeln so hoch, daß er sie in Verse eingekleidet hat. Plato sagt: er habe dieses

*) In einer zu Bourg 1632. 16. gedruckten, auch in der Sammlung s. Werke (à la Haye, 1716.) und in den Mem. de Litterature vom Sallengre (B. 1. S. 87.) u. a. a. O. m. befindlichen; lateinisch, vor der Hudsonschen Ausg. Aesop. Fabeln (Oxf. 1718.) und vor Hauptmanns und der Baßler Ausgabe derselben gedruckten; deutsch von J. A. Pfefferkorn (Acta philos. B. 2. S. 753); und englisch von J. Toland (Aesop. Fables, Lond. 1704. 8.) übersetzten Lebensbeschreibung.

**) S. Vavassor de ludicra dictione.

dieses zufolge einiger wiederholten Träume, die er für göttlich gehalten habe, gethan.*)

* *

Die Ed. pr. pr. Aesopischer Fabeln ist griech. und latein. 4. ohne Jahrzahl und Druckort (nach dem Maittaire I. 97 schon im Jahre 1476, nach dem Tyrwhitt 1479 zu Mayland; nach andern erst 1488 zu Florenz) unter dem Titel erschienen: Aesopi vita et fabulae, graece, translatae per Rynucium Thettalum, cum prefatione et emendationibus Boni Accursii Pisani; sie enthält deren, der Zahl nach, 147, worunter sich aber drey Tetrasticha des Ignatius Diaconus befinden. Hierauf gab Aldus, (Vened. 1505. Fol.) gr. und lat. 149 (worunter aber drey zweymahl vorkommen) mit mehrern griechischen Fabeln und diese 149 (früherer Ausgaben nicht zu gedenken,) J. M. Heusinger, gr. (Eisenach 1756 u. 1771. 8.) — Robert Stephanus, nach einer andern Handschrift, und mit verschiedenen vermehrt, griech. Paris 1546. 4. — und Is. Nic. Nevelet jene 149, und dem Titel nach, 136 vorher noch nicht (versteht sich, griechisch) bekannte, aber überhaupt 297. gr. und lat. mit mehrern Fabeldichtern, unter der Aufschrift: Mythologia Aesopica . . . Francof. 1610. 8. heraus. Diese ließ Joh. Hudson (Oxf. 1718. 8.) und Joh. Gottfr. Hauptmann (Leipzig 1741. 8.) vermehrt mit dreyzehn Fabeln des Aphthonius, und denen, welche sich mehr in der Ausg. des Stephanus, und im Plutarch, Aristoteles, u. a. finden, mit Weglassung jener drey doppelten, und einer, schon in der Aldinischen Ausgabe befindlichen Neveletschen (dort N. 4. hier N. 284) an der Zahl 361. griech. und lat. drucken; und von dieser Sammlung erschien, für Liebhaber, eine neue Auflage zu Basel, unter dem Titel: Collectio Aesop. Fabul. 1780. 8. griech. und lat. Allein eine ganz vollständige Sammlung aller aufgefundenen Aesopischen Fabeln fehlt uns noch immer. Ungedruckt sind deren noch mehr oder weniger enthalten, 1) in der, in dem Marienkloster zu Florenz befindlichen, von Montfaucon (Diar. Ital. S. 366) erwähnten Handschrift, aus welcher in den Novelle litterarie, Florenz 1779. N. 40. Proben gegeben worden sind; — 2) in der von L. C. Valkenaer, in dem 10ten B. der Observ. Miscell. S. 115 berührten, schon bekannten Vossiusschen; — 3) in der, durch J. M. Heusinger, und den verstorbenen H. Lessing angezeigten Augsburgischen (wovon wir, wenn nicht durch K. G. Lessing, doch durch G. Fried. Beneke zu Göttingen nähere Auskunft zu erhalten, Hofnung haben) — und endlich 4) in einer zu Moskau befindlichen, von welcher H. Matthäi (in Syntipae, Philos. Pers. Fab. LXII. Lips. 1781. 8.) Nachricht gegeben hat. Auch in Th. Tyrwhitt Dissertat. de Babrio, Fabular. Aesop. Scriptore, Lond. 1776. 8. sind aus einer Bodleianischen Handschrift verschiedene abgedruckt, welche in den gemachten Sammlungen nicht vorkommen. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß nicht alle aufgefundene griech. Fabeln, auch nur der Erfindung nach, von dem Aesop, oder aus dem guten griechischen Alterthume sind. Der eben angeführte Schriftsteller hat es (S. 25 u. f.) sehr wahrscheinlich zu machen gewußt, daß Babrius, die zu seiner Zeit (der Zeit des Augusts) unter dem Nahmen des Aesop vorhandenen, vielleicht auch wirklich von ihm hinterlassenen, und die, von andern Griechen, unter Aesops Nahmen, verfaßten Fabeln, in Choliamben (wie er sie nennt) gebracht, und daß verschiedene Federn, nicht Maximus Planudes allein, diese wieder, in verschiedenen Zeiten, in diejenige Prose aufgelößt (wahrscheinlich auch selbst manche hinzu gesetzt) haben, in welcher wir sie jetzt besitzen.

Uebersetzt sind die Aesopischen Fabeln (der Zahl nach, mehr oder weniger, und mehr oder weniger frey und verändert) zum Theil früher, als in der Urschrift gedruckt gewesen. **Lateinisch** nähmlich ist die, zu Folge des Titels, von Rimicius, oder,

*) S. Fabel.

oder, wie es auf der ersten griechischen Ausgabe heißt, von Rynucius, aber eigentlich von Ranutio d'Arezzo (s. gli Scritt. Ital. Brescia 1753. fol. Vol. 1. P. 2. S. 1020) gemachte wörtliche Uebersetzung von 96 derselben, schon 1476 zu Mayland (s. Phil. Argelati Bibl. Script. Mediol. Med. 1745. f. T. I. S. 544 und 565) obgleich ohne Jahreszahl, und die, wenn gleich nicht aus der Ursprache, doch aus dem Phädrus, gezogene, viel ältere Arbeit des Romulus, aus achtig Fabeln bestehend, mit der lateinischen Versifikation von sechzig derselben, mit noch mehrern Fabeln, Ulm 1477 — 1483. Fol. und zugleich eine deutsche Uebersetzung derselben, von Heinr. Steinhöwel, erschienen. Nach diesen und andern lat. Uebersetzungen und Ausgaben (die ich hier übergehe) sind, wahrscheinlicher Weise, die ersten Uebersetzungen in die neuern Sprachen gemacht worden. Bekannt darin waren sie so zeitig, daß, wie Vincent von Beauvais erzählt (Spec. hist. Lib. III. c. 8.) die Geistlichen, im dreyzehnten Jahrhundert, sie fleißig auf der Kanzel anführten. Der italienischen kenne ich zwölf verschiedene, deren erste zu Rom 1483. 4. lat. und ital. die letzte, von Giamb. Roberti, Neapel 1772. 12. und eine, von Angel. Mar. Ricci, Flor. 1736. 8. mit einem ragionamento sopra Esopo, e de lui favole begleitet, gedruckt ist; der spanischen nur zwey; die älteste von 1590. 8. Fabricius gedenkt noch einer von Madrid 1621. 8. (wahrscheinlicher Weise von Simon Abril) — In das Französische wurden sie schon, zur Zeit des heil. Ludewigs, von einem Frauenzimmer, Maria, und zwar aus einer angelsächsischen Uebersetzung (s. Oeuvr. de Cl. Fauchet, Par. 1610. 4. Bl. 579 a) und, im dreyzehnten Jahrhundert, von Guilh. de St. Desdier in Verse übersetzt; aber, so viel ich weiß, zuerst Lyon 1484. fol. mit mehrern Fabeln von andern, in einer prosaischen Uebersetzung, von einem Augustiner, Julian, und nachher noch in achtzehn verschiedenen andern Uebersetzungen verschiedentlich gedruckt. In England sind sie zuerst in einer, von Wynkyn de Worde, nach den Elegischen Fabeln des in der Ulmer Ausgabe mit abgedruckten Anonymus, und also 60 an der Zahl, im J. 1503. 4. und auch bald nachher die ganze Ulmer Sammlung, nach einer französischen Uebersetzung, englisch erschienen. Nachher haben noch fünf verschiedene Verfasser dergleichen geliefert. — Die deutsche, von Heinr. Steinhöwel gemachte, bereits angeführte, ist, im Grunde, für uns nicht die älteste. Die, im Jahre 1461 zu Bamberg kl. Fol. erschienenen 85 Fabeln von Bonner sind, wie bekannt, aus dem Avianus, und den versificirten Fabeln des Romulus, und also ursprünglich aus dem Aesopus gezogen. Nächst diesen beyden kenne ich zehn verschiedene, von verschiedenen Verfassern. In einer, zu Rostock 1571. 8. und nachher noch sehr oft gedruckten, sind dreyzehn durch D. Luther übersetzt, befindlich. Die vollständigste ist zu Coppenhagen 1663. 8. und 1783. 8. herausgekommen. —

Zu den Erläuterungsschriften über die Aesopischen Fabeln gehören, ausser der vorhin angezeigten Dissertation des Tyrwhitt, die von Richard Bentley (bey Wotton's reflection upon ancient and modern learning, 2te Aufl. Lond. 1697. 8. vermehrt, ebend. bey dessen Dissertation upon Phalaris 1699. 8. in das Lateinische übers. von Dan. Lennep, Gröningen 1770. 8. und Leipzig 1781. 8. wieder gedruckt in Bentl. Opusc. philol.) — J. M. Heusingers Dissert. de graec. Aes. Fabulis 1741. — die Lessingischen Abhandlungen bey den Fabeln desselbem (Berlin 1759 und 1778. 8.) aus dessen Beyträgen zur Litteratur (Brschw. 1770. u. f. 8.) N. 1 und 2 des ersten, und N. 21 und 22 des fünften Stückes, und sein Aufsatz zur Geschichte der Aesop. Fabeln (im 2ten Th. s. vermischten Schriften). Auch ist darüber noch Vavassor de ludicra dictione (S. 17. Ed. Kappii) nachzulesen. Litterarische Notitzen finden sich mehrere in Fabricii Bibl. graeca (Lib. II. c. IX) im Bayle (Art. Aesope) und an andern Orten mehr. — Von den übrigem Fabeldichtern nach dem Aesop, und Schriften, die

die Aesopische Fabel betreffend, werden sich Nachrichten, bey dem Art. Fabel, finden.

Aesthetik.

Die Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowol die allgemeine Theorie, als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmaks herleitet. Das Wort bedeutet eigentlich die Wissenschaft der Empfindungen, welche in der griechischen Sprache Αιϑησες genennet werden. Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf die Erwekung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten,*) also muß die Theorie derselben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntnis und der Empfindungen gegründet seyn.

Aristoteles hat angemerkt, daß alle Künste vor der Theorie gewesen seyn. Auch die besondern Regeln sind eher bekannt gewesen, als die allgemeinen Grundsätze, auf welche sie gebauet sind. Das glükliche Genie einiger Menschen hat verschiedene Werke hervor gebracht, welche gefielen, ehe man den Grund dieses Wohlgefallens erkannte. Aristoteles ist einer der ersten gewesen, der aus einzelnen Fällen Regeln hergeleitet: aber weder seine Dichtkunst, noch seine Redekunst, können als vollständige Theorien dieser Künste angesehen werden. In den besten Reden und Gedichten der ältern Griechen und seiner Zeitverwandten, hatte er dasjenige genau bemerkt, was allemal gefällt, und daraus Regeln gemacht. Er blieb bey der Empfindung stehen, ohne sich zu bemühen, den Grund derselben zu entdeken, und ohne zu untersuchen, ob die Redner oder Dichter alle Fächer der Kunst erfüllt haben, oder nicht.

Die Kunstrichter, welche nach diesem griechischen Weltweisen gekommen, haben seinen Fußstapfen gefolgt, neue Bemerkungen gemacht, die Anzahl der Regeln vermehrt, ohne neue Grundsätze zu entdeken. Untern den Neuern hat du Bos, so viel ich weiß, zuerst versucht, die Theorie der Künste auf einen allgemeinen Grundsatz zu bauen, und aus demselben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen.*) Das Bedürfnis, das jeder Mensch in gewissen Umständen fühlt, seine Gemüthskräfte zu beschäftigen, und seinen Empfindungen eine gewisse Thätigkeit zu geben, ist das Fundament seiner Theorie. Er hat sich aber begnügt, einige Hauptregeln auf dieses Fundament zu bauen, und ist im übrigen eben so empirisch verfahren, wie seine Vorgänger. Doch ist sein Werk voll fürtrefflicher Anmerkungen und Regeln.

Unser Baumgarten in Frankfurth ist der erste gewesen, der es gewagt hat, die ganze Philosophie der schönen Künste, welcher er den Namen Aesthetik gegeben hat, aus philosophischen Grundsätzen vorzutragen. Er setzt die Wolffische Lehre, von dem Ursprung der angenehmen Empfindung, den dieser Weltweise in der undeutlichen Erkenntnis der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum Voraus. In dem theoretischen Theil, dem einzigen, den er ans Licht gestellt hat, handelt dieser scharfsinnige Mann die ganze Lehre vom Schönen oder sinnlich Vollkommenen in allen seinen verschiedenen Arten ab, und zeiget überall die denselben entgegengesetzten Arten des Häßlichen. Es ist aber zu bedauren, daß seine allzu eingeschränkte Kenntnis der Künste ihm nicht erlaubt hat, die Theorie weiter, als auf die Beredsamkeit und Dichtkunst auszudehnen.

*) S. Künste.

*) In dem bekannten schönen Werk: Reflexions sur la poesie et sur la peinture.

dehnen. Er hat auch bey weitem nicht alle Gestalten des Schönen beschrieben.

Man muß deßwegen die Aesthetik unter die noch wenig ausgearbeiteten philosophischen Wissenschaften zählen. Da das gegenwärtige Werk nach der Absicht des Verfassers den ganzen Umfang dieser Wissenschaft enthalten sollte, wiewol es keine systematische Gestalt hat, so gehört die Entwiklung des Plans der Aesthethik hieher.

Zuförderst mußte die Absicht und das Wesen der schönen Künste festgesetzt werden.*) Nachdem gezeiget worden, daß die Lenkung des Gemüths, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, die Hauptabsicht der schönen Künste sey, so mußte der Ursprung aller angenehmen und unangenehmen Empfindungen aus der Natur der Seele gezeiget, oder aus den Untersuchungen der Weltweisen angenommen werden.**) Hiernächst mußten nun die verschiedenen Hauptgattungen der angenehmen und unangenehmen Gegenstände angezeiget, und ihre Würkungen auf das Gemüth bestimmt werden.†) Die besonderen Arten des Angenehmen und Unangenehmen, bis auf die kleinesten Umstände, so viel deren, sowol durch die Theorie, als durch die aufmerksamste Betrachtung der Werke des Geschmaks, zu entdeken, oder auch blos zu errathen gewesen sind, mußten in hundert besondern Artikeln sorgfältig zergliedert werden. Alle diese Artikel zusammen machen den theoretischen Theil der Philosophie der Künste aus.

In dem praktischen Theile derselben mußten die verschiedenen Arten der schönen Künste angezeiget, der besondre Charakter und der Umfang

*) S. Künste.
**) S. Empfindung.
†) S. Aesthetisch; Kraft.

einer jeden festgesetzt werden.*) Zugleich mußte die besondere Wendung des Genies, die nähere Bestimmung sowohl des angebohrnen, als des durch Nachforschung und Unterricht angenommenen Geschmaks, der zu jeder besonders erfodert wird, beschrieben, die vornehmsten Hülfsmittel, zu einer glüklichen Fertigkeit in jeder Kunst zu gelangen, anzezeiget werden.**)

Jede schöne Kunst bringt Werke hervor, welche in ihrer innerlichen Einrichtung und durch ihre näher bestimmte Endzweke sich von andern unterscheiden. Alle Arten derselben sind besonders beschrieben. So ist in Ansehung der Dichtkunst die Natur des epischen, des lyrischen, des lehrenden Gedichts und anderer Arten; in Ansehung der Mahlerey das historische, das allegorische, das moralische und andre Gemählde, besonders beschrieben, und der Charakter jeder Art aus sichern Grundsätzen bestimmt worden.

Aus diesen Quellen sind denn endlich die Regeln zur Ausführung der Kunstwerke hergeleitet worden; sowol die allgemeinen, zur Erfindung, Anordnung und einförmigen Bearbeitung des Ganzen, als die besondern von der Wahl oder Empfindung, von der Richtigkeit, der Uebereinstimmung und der bestimmten Würkung eines jeden einzelnen Theiles.

Dieses ist der Inhalt der ganzen Aesthetik, einer Wissenschaft, welche dem Künstler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung seines Werks nützlich zu Hülfe kommen, den Liebhaber in seiner Beurtheilung leiten, und zugleich fähiger machen kann, allen Nutzen, auf den die Werke

*) S. Künste; Dichtkunst; Beredsamkeit; Musik; Mahlerey u. s. f.
**) S. Genie; Einbildungskraft; Begeisterung; Geschmak; Erfindung u. a.

Werke der Kunst abzielen, aus ihrem Genuß zu ziehen. Ein Nutzen, der die Absichten der Weltweisheit und der Sittenlehre vollendet.

Die Aesthetik gründet sich, so wie jede andre Theorie, auf wenige und einfache Grundsätze. Man muß aus der Psychologie wissen, wie die Empfindungen entstehen, wie sie angenehm oder unangenehm werden. Zwey oder drey Sätze, welche die allgemeine Auflösung dieser Fragen angiebt, sind die Grundsätze der Aesthetik. Aus diesen wird auf der einen Seite die Natur der ästhetischen Gegenstände bestimmt; auf der andern aber die Art oder das Gesetz, nach welchem sie sich dem Geiste vorstellen müssen, oder die Lage des Gemüthes, um ihre Würkung zu empfinden. Dieses alles kann auf wenige Sätze gebracht werden, welche hinlänglich wären, jeden guten Kopf bey Verfertigung eines Werks der Kunst zu leiten.

Es ist mit dieser Wissenschaft, wie mit der Vernunftlehre, deren Grundsätze wenig und einfach sind. Aristoteles, der diese wenige Grundsätze auf alle mögliche besondere Fälle angewendet, und alle mögliche Abweichungen davon entwikelt hat, gab der Philosophie eine Vernunftlehre, die vollständig, aber wegen der grossen Mannigfaltigkeit der Fälle, worauf die Grundsätze angewendet wurden, mit einer erstaunlichen Menge Kunstwörter und besonderer Regeln angefüllt war. Der Schwarm der nach ihm gekommenen Philosophen vom zweyten Rang, übersah das Einfache darin, und die Terminologie vertrat die Stelle der Wissenschaft.

Soll die Aesthetik nicht in einen bloßen Wortkram ausarten, welches Schiksal die Logik und die Moral unter den Händen der Scholastiker erfahren haben; so muß man sehr sorgfältig bey jeder Gelegenheit die abgezogenen Begriffe auf die besondern Fälle, wodurch sie veranlasset worden, und ohne welche sie selbst keine Realität haben, zurüke führen. Jedes System von allgemeinen Begriffen wird ohne diese Vorsichtigkeit zu einem bloßen Luftgebäude, in welchem seichte Köpfe bauen, niederreissen und viel alberne Veranstaltungen machen, die den Verordnungen eines blödsinnigen Kopfes gleichen, der im Tollhaus sich einbildet, ein Regent und Gesetzgeber zu seyn.

* *

Ausser den, bey den Art. **Künste**, Schönheit, und andern dieser Art, angezeigten Schriften, gehören von Werken der **Ausländer** hieher: Reflexions critiques sur la Poesie et la Peinture, (von dem Abt Jean Bapt. Dubos) Par. 1719. 12. 2 B. nachher noch sehr oft gedruckt; deutsch (von Gottfr. Ben. Funk) Cop. 1760 u. f. 8. 3 B. — Les beaux Arts reduits à un même principe (von Ch. Batteux) Par. 1746 und 1753. 12; deutsch (durch P. E. Bertram) Gotha 1751. 8. in einem Auszuge von J. C. Gottsched, Leipzig 1751. 4. mit einem Anhange einiger eigenen Abhandlungen (und vielen Anmerkungen) versehen, von J. Ad. Schlegel, Leipzig 1752. 8. verm. Leipz. 1770. 8. 2 B. das Original ansehnlich vermehrt, unter dem Titel: Cours de belles lettres . . . Par. 1747. 12. 4 B. und dieses deutsch, und auf Deutschland anwendbar gemacht, durch C. W. Ramler, Leipzig 1756 und 1757. 8. 4 B. vierte verbesserte Aufl. ebend. 1774. — Elements of Criticism (von Heinr. Home) London 1760. 8. 3 B. vierte Aufl. Edinb. 1769. 8. 2 B. deutsch nach der ersten Ausg. (durch Meinhardt) Leipzig 1763—1766. 8. 3 B. und die verbesserte Ausg. ebend. 1772. 8. 2 B. — Aesthetica, seu doctrina boni gustus, ex Philosophia Pulcri deducta in scientias et artes amoeniores von G. Aloys. Szerdaheln, Ofen 1779. 8. 2 B. — — Von Werken deutscher Schriftsteller: das Program von A. G. Baum-

Baumgarten, de nonnullis ad poema pertinentibus, Hal. 1735. 4. — G. F. Meyers Anfangsgründe aller sch. Wissensch. Halle 1748—1750. 8. 3 B. Aesthetica, scripsit A. G. Baumgarten, Frkf. 1750-1758. 8. 2 Th. — G. F. Meyers Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissensch. Halle 1757. 8. — Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der sch. Künste und Wiss. in dem 1ten B. der Biblioth. der sch. W. S. 231. Leipz. 1759. von Mos. Mendelssohn, und im 2ten Th. s. philos. Schriften, S. 95. Aufl. von 1771 unter dem Titel: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen K. und W. — Theorie der schönen Künste und Wissensch. ... von Fried. Just Riedel, Jena 1767. 8. Neue Aufl. 1774. 8. — Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit und den sch. Wissensch. von M. Gottl. Schlegel, Riga 1770. 8. und einige Zusätze dazu, ebend. 1771. — Kurzer Innbegrif der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst (von G. Gottl. Lindner) Königsb. 1771. 72. 2 Th. — A. G. Büschings Geschichte und Grundsätze der sch. K. und W. Berl. 1772. 8. — Der Abschnitt über Aesthetik in der Revision der Philosophie (von Chph. Meiners) Göttingen 1772. 8. — Theorie der sch. Wissensch. von J. A. Eberhard, Halle 1783. 8. — Entwurf einer Theorie und Litteratur der sch. Wissensch. von Joh. Joach. Eschenburg, Berl. 1783. 8. — Philosophie der sch. K. und Wissensch. von J. Ch. König, Nürnb. 1784. 8. — Und die wenigen Worte, welche in der Critik der reinen Vernunft, von Im. Kant, Riga 1781. 8. (S. 21 in der Note) gesagt worden sind. — —

Aesthetisch.

(Schöne Künste überhaupt.)

Die Eigenschaft einer Sache, wodurch sie ein Gegenstand des Gefühls, und also geschikt wird, in den Werken der schönen Künste gebraucht zu werden. Die Ausdrüke: ein ästhetischer Gedanke, ein ästhetisches Bild u. d. gl. bezeichnen solche Gedanken und Bilder, die bequem sind, in einem Werk des Geschmaks Platz zu finden. Die Ausdrüke: poetisch, mahlerisch, rednerisch und dergleichen, bezeichnen so viel besondere Arten des Aesthetischen.

Zum ästhetischen Stoff gehört alles, was vermögend ist, eine, die Aufmerksamkeit der Seele an sich ziehende, Empfindung hervor zu bringen.*) Solche Empfindungen können aber nicht ohne die selbstthätige Mitwirksamkeit der Seele hervor gebracht werden.**) Also werden sie durch den ästhetischen Stoff mehr veranlasset, als hervorgebracht. Der Künstler verliehrt seine Arbeit, wenn die, für welche sie gemacht sind, die Fähigkeit nicht haben, davon gerührt zu werden. Also hat zwar der Künstler den Charakter und das Genie der Personen, für welche er arbeitet, genau zu erwägen: dieses aber hindert nicht, daß er nicht auch, auf der andern Seite, die Beschaffenheit des Aesthetischen überhaupt sich genau müsse bekannt machen. Das Aesthetische in einem Gegenstand erwekt die Empfindung nicht allemal; aber der Mangel desselben schließt allemal und ohne Ausnahme den Gegenstand von den Werken der Künste aus. Bringt die Kenntnis des Aesthetischen den Künstler nicht allemal zu seinem Zwek, so verwahrt sie ihn doch vor der Schuld die Erreichung desselben selbst zu hindern.

Die Gegenstände, die geschikt sind Empfindungen zu veranlassen, können in drey Gattungen eingetheilt werden. Sie stellen sich entweder dem Verstande dar, oder der Einbildungskraft, oder sie würken unmittelbar auf die Begehrungskräfte der Seele. Aus so viel verschiedenem Gattungen besteht der ästhetische Stoff.

Die

*) S. Kraft; Empfindung.
**) S. Geschmak.

Die nähere Betrachtung jeder Gattung ist an einem andern Orte vorgenommen worden.*)

Wir bemerken hier nur überhaupt, daß man oft sehr unrecht das Schöne für die einzige Gattung des ästhetischen Stoffs angiebt. Dahin zielet das vermeinte Grundgesetz der schönen Künste ab: Man soll die Natur ins Schöne nachahmen. Das Häßliche hat einen eben so gegründeten Anspruch auf die Künste, als das Schöne. Furcht, Abscheu und andre widrige Empfindungen zu erweken, gehört eben so gewiß zum Endzwek der Künste, als die Erwekung des Vergnügens. Jene widrigen Empfindungen aber werden nicht durch das Schöne hervorgebracht. Es ist also nothwendig, daß der Begriff des Aesthetischen auf alle Arten der Empfindungen ausgedehnt werde.

Noch ist dem Künstler das Nachdenken über den Werth des ästhetischen Stoffs zu empfehlen. Diesen bekömmt er nicht aus der Stärke der durch ihn veranlaßten Empfindung, sondern aus dem Guten, das durch selbige bewürkt wird. Man kann Ekel und Abscheu oder Vergnügen erweken, die auf weiter nichts abzielen, als daß überhaupt die Thätigkeit der Seele gereizt werde. Aber eben diese Empfindungen können durch Gegenstände veranlasset werden, an denen der Ekel oder das Vergnügen höchst wichtig ist. Es dienet zu nichts, einen Menschen durch ein plötzliches Geschrey, als ob ein großes Unglük entstanden sey, zu erschreken; aber ihm Schreken über eine begangene Missethat zu erweken, ist etwas Wichtiges. Auf diesen Werth des ästhetischen Stoffs muß der Künstler, der auf wahren Ruhm Anspruch macht, seine Aufmerksamkeit richten, und ihn muß er in der ganzen Natur und in allen Winkeln der Philosophie und der Moral aufsuchen.

Blos in der körperlichen und sittlichen Natur einige angenehme Blumen zusammen zu tragen, das Gefällige, das Belustigende, das Ergetzende aus allen Quellen hervor zu bringen, ist eine sehr geringe Veranstaltung zur Herbeyschaffung des ästhetischen Stoffs. Eine Sammlung von Schmetterlingen und schön gefärbten Muscheln macht kein Cabinet aus, aus welchem der Reichthum und die allmächtige Kraft der Natur könnte bewiesen werden.

*) S. Kraft.

Aezen. Aezkunst.

Die Kunst, vermittelst eines scharfen Wassers die Zeichnung auf metallene Tafeln einzugraben, von welchen sie hernach auf Papier abgedrukt wird. Das Aezen ist eine Art, ohne Grabstichel zu stechen, und ist zum Gebrauch der Kupferstecherkunst erfunden worden.

Die Hauptumstände des Aezens sind folgende. Man nimmt eine wohl geglättete und fein polirte Tafel, fast allezeit von feinem Kupfer. Diese überzieht man mit einer dünnen Haut von Firnis, welche man hernach mit dem Rauch einer Lampe schwärzt, oder mit einem andern matten Grund überzieht. Auf diesen Grund wird die Zeichnung ganz leicht mit Bleystift oder Röthel aufgetragen, oder auf eine andre Art des Abzeichnens darauf gebracht.

Nach dieser Zeichnung wird mit einer scharfen Radirnadel der Firnis bis auf das Kupfer weggerissen, auch wird wol etwas in das Kupfer hineingerizt. Diese Verrichtung wird eigentlich das Radiren genennt.*)

Alsdenn wird um den Rand der Tafel ein Bord von Wachs gemacht, und das Aezwasser auf die Tafel gegossen.

*) Vom lateinischen radere.

gossen. Dieses frißt alle aufgerissene Striche in das Kupfer ein, ohne den Firnis selbst anzugreifen, und dieses wird eigentlich das Aezen genennt. Wenn es tief genug eingefressen hat, so wird das Aezwasser von der Tafel abgespühlt, der Firnis abgenommen, und damit ist die Tafel fertig.

Jede der beschriebenen Verrichtungen erfodert gewisse Handgriffe, die in besondern Artikeln umständlicher beschrieben werden.*) Das Besondere aber, was bey dem eigentlichen Aezen in Acht zu nehmen ist, wollen wir hier umständlicher beschreiben.

Die Vollkommenheit des Aezens besteht darin, daß das Wasser jeden Strich der Radirnadel mit der Stärke oder Schwäche ausfresse, welche die Haltung des Ganzen erfodert. Hiezu trägt zwar schon das Radiren selbst das Vornehmste bey, indem man mit der Nadel einige Striche breiter oder feiner, stärker oder schwächer in das Kupfer eingräbt: allein das Aezen selbst muß diese Vorsichtigkeit unterstützen, indem das Schwache flächer, das Starke tiefer eingeäzt werden muß. Dieses erfodert große Vorsichtigkeit bey dem Aezen.

Die Schwierigkeiten, die sich dabey zeigen, kommen sowol von dem Aezwasser, als von andern Umständen her. Selten kann man den Grad der Schärfe des Wassers vorher bestimmen: dasselbige Wasser ist schärfer oder schwächer, nach Beschaffenheit der Luft und besonders der Wärme derselben. Bisweilen ist eine halbe Minute der Zeit zu viel, und schon im Stande alles zu verderben.

Es ist überhaupt nothwendig, daß auf den schwachen Stellen das Wasser eine kürzere Zeit fresse, als auf den starken. Damit man dieses erhalte, so läßt man das Wasser erst nur so lange würken, als etwa zu den schwachen Stellen nöthig ist; alsdenn läßt man es ablaufen, und dekt dieselben mit einer fetten Materie, welche die Würkung des Wassers hemmet, zu: wenn dieses geschehen ist, so kann es auf die stärkern Stellen wieder aufs neue angegossen werden. Wenn man dieses sorgfältig beobachtet, so wird die Tafel ihre gehörige Haltung bekommen.

Doch darf man auch die allerkräftigsten Stellen nicht allzu lange der Würkung des Wassers überlassen. Es frißt sowol in die Breite als in die Tiefe, so daß durch ein zu langes Fressen die stärkern Striche, die nahe an einander liegen, ganz in einander fließen, welches denn eine üble Würkung thut. Es ist deßwegen nöthig, daß man, ehe dieses geschieht, die Würkung des Wassers kenne, und, wenn die Striche noch nicht stark genug sind, daß man sie durch den Grabstichel hernach kräftiger mache: wie denn überhaupt der Grabstichel den geäzten Platten allemal sehr zu Hülfe kommen kann. Der Grabstichel dringt tiefer in das Kupfer als Aezwasser, seine Striche sind schärfer, und geben beym Abdruk die Farbe schwärzer. Daher können durch Vermischung der beyden Gattungen vortheilhafte Würkungen hervorgebracht werden. Ganz feine Stellen, als leichte Wolken in der Landschaft, und was sonst sehr zart seyn muß, wird auch besser, nachdem das Aezen geschehen ist, mit dem feinsten Grabstichel gemacht.

Das Aezwasser kann gemeines Scheidewasser seyn, dessen Schärfe durch gemeines Wasser etwas gemildert worden. Da es aber auch einige Firnisse angreift, so ist es etwas gefährlich. Das beste Wasser zum Aezen wird aus abgezogenem Weineßig, Salmiak, gemeinem Salz und Grünspan gemacht. Der Eßig wird in

*) S. Gründen; Abzeichnen; Radiren; Firnis.

in einen wohl glasurten, oder besser in einen porcellainen Topf gegossen, darin auch die andern Materien, nachdem man sie klein gestoßen, die beyden ersten jede zu sechs Theilen, der Grünspan aber zu vieren, geschüttet werden. Diese Mischung wird bey gutem Feuer ein paarmal aufgekocht und wohl umgerührt; hernach abgeklärt und zum Gebrauch aufbehalten. Eine einzige Probe ist hinreichend, um zu sehen, ob dieses Wasser zu stark oder zu schwach ist. Im ersten Fall gießt man mehr Eßig zu.*)

Die Aezkunst ist neuer, als die Kunst, mit dem Grabstichel in Kupfer zu stechen. Einige schreiben die Erfindung derselben dem Albrecht Dürer zu. Die Sache ist aber ungewiß. Einer der ersten, die sich darin hervor gethan haben, ist Simon Cristus, ein Holländer. Er führte die Nadel mit großer Fertigkeit, und kam dem Feinen des Grabstichels sehr nahe. Abraham Bosse hat in einem besondern Werke die Handgriffe dieser Kunst beschrieben.**) Eine umständliche Beschreibung derselben findet man auch in dem französischen Dictionaire encyclopedique.

Diese Erfindung ist beynahe noch wichtiger als die Kunst, mit dem Grabstichel zu stechen. In der Zeit, da eine Tafel durch diese letztere Art fertig wird, kann man beynahe hundert geäzte Tafeln verfertigen. Dadurch wird also die Ausbreitung der Kunst sehr erleichtert. Und da jeder, der gut zeichnen kann, in kurzer Zeit die Aezkunst vollkommen lernt, so sind die Mahler selbst im Stande, ihre Werke in Kupfer zu bringen, die denn unstreitig mehr von dem ursprünglichen Geist und der Originalvollkommenheit behalten, als wenn sie von andern ängstlich nachgemacht werden. Dergleichen von den Mahlern selbst geäzte Stüke werden von Kennern allemal denen vorgezogen, die blos von Kupferstechern verfertigt sind. Hiezu kömmt noch dieser wichtige Vortheil, daß die Radirnadel allemal mit mehr Freyheit geführt wird, und eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Zeichnens ausdrüken kann, als der Grabstichel. Die Zeichnung der Nadel kann der Natur des Gegenstandes besser angemessen werden; als die Stiche des Grabstichels.

Gewisse Sachen, die der Grabstichel niemals mit ihrem gehörigen Charakter darzustellen weiß, besonders Landschaften, Viehstüke und alles, wo viel Rauhes, Mattes und Abgebrochenes vorkömmt; wo freye oder unbestimmte Umrisse mit beständig veränderten Krümmungen nöthig sind; da wird allemal mit der Nadel vollkommener gearbeitet, als mit dem Grabstichel. Wenn also ein Gemählde, das sich durch eine freye und feurige Zeichnung, durch einen sehr natürlichen Charakter, durch eine mehr geistreiche, als verflossene, Haltung und Harmonie hervor thut, soll in Kupfer gebracht werden, so ist das Aezen dem Stechen allemal vorzuziehen. Aber die gestochenen Platten haben vor den geäzten diesen Vortheil, daß sie mehr gute Abdrüke geben. Denn von einer gut gestochenen Platte muß man sechs bis achthundert haben, da die geäzten schon im vierten Hundert merklich abnehmen.

Ferner muß man auch wieder gestehen, daß durch bloßes Aezen viel Gemählde, in Absicht auf die Haltung und Harmonie, niemals vollkommen können dargestellt werden; denn zu geschweigen, daß gewisse ganz feine und leichte Dinge der Gefahr des Aezens nicht können überlassen werden, so kann man auch den

*) S. Diction. de peinture par Mr. l'Abbé Pernety. Art. Eau forte.

**) La Manière de graver à l'eau forte et au burin par Abrah. Bosse, revûe et augmenté par Mr. Cochin le fils.

starken Theilen in den Vorgründen durch das bloße Aezen selten die nöthige Stärke geben. Die Hülfe des Grabstichels ist dabey unvermeidlich. Die vollkommensten Kupferstiche sind also unstreitig diejenigen, worin beyde Arten, je nachdem es die verschiedenen Theile des Gemähldes erfodern, verbunden werden.

Die Künstler, deren geäzte Platten am höchsten geschäzt werden, sind unter den ältern, Peter Testa, Salvator Rosa, die Carrache, Rembrand, Matthäus Merian, Stephan della Bella, Callot, Hooghe, le Clerc; unter den neuern, Cochin und die deutschen Künstler, Schmidt, der eben so fürtrefflich in der Radirnadel, als im Grabstichel ist; Meil, dessen eigene Manier eben so angenehm ist, als seine Erfindungen geistreich sind; Geyser in Leipzig, der eine sanfte und sehr gefällige Art zu radiren besitzt. Vorzüglich aber sind die geäzten kleinen Stüke von Daniel Chodowiecky, wegen der schönen Zeichnung und des höchst lebhaften und richtigen Ausdruks, hochzuschätzen.

* *

Ausführlicher handelt von der Aezkunst der Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux fortes, par Abr. Bosse, Par. 1645. 8. vermehrt durch den jüngern Cochin, Par. 1745. 8. deutsch, nach der ersten Ausg. durch Andr. Böckler, unter dem Titel: „Radier- und Aezkunst,“ Nürnberg 1652. 1745. 8. nach der letzten, durch C. Th. Nitzsche: „Die Kunst in Kupfer zu stechen“ ... Dresden 1765. 8. — die Ars pictoria, or an Academy, treating of Drawing ... Etching, by Alex. Browne, Lond. 1669 und 1675 fol. S. 97 u. f. — — Die Erfindung des Aezens wird Albrecht Dürer zugeeignet, und fällt also ein halbes Jahrhundert später, als die Erfindung des eigentlichen Kupferstechens. Hr. v. Murr (Journ. zur Kunstgesch. Nürnb. 1775 u. f. 8. 2. 240.) führet einen, von jenem Künstler, im Jahr 1512 geäzten H. Hieronymus an. J. Fried. Christ (Anzeige und Auslegung der Monogr. Leipz. 1747. 8. S. 123) und Meermann (Orig. Typogr. C. IX. S. 256) glauben die Kenntniß dieser Kunst schon Dürers Lehrer, Mich. Wolgemut, zuschreiben zu können. Die Italiener haben versucht, den Deutschen den Ruhm der Erfindung streitig zu machen; allein ihr erster darin bekannter Künstler, Franc. Parmigiano, hat wahrscheinlicher Weise nicht ehe, als um das Jahr 1530 darin gearbeitet. Der Zeitpunkt, in welchem der Grabstichel zuerst bey geäzten Arbeiten gebraucht worden, läßt sich vielleicht nicht genau bestimmen; aber, in dem laufenden Jahrhundert verband ein englischer Künstler, Georg White, zuerst das Aezen mit der schwarzen Kunst. Mehrere Nachrichten über die Geschichte der Aezkunst, und der Künstler, sind, ausser in den eben angeführten Werken, in der Sculptura: or history and art of Chalcography and Engraving in Copper, by John Evelyn, Lond. 1662. 1755. 8. — in dem Comminciamento e progresso dell' arte d'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione, da Fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. — in dem abregé histor. de l'origine et des progrès de la gravure ... par le Major H(umbert) Berl. 1752. 8. — in den notizie istoriche degli indagliatori, Opera di Giov. Gori Gandellini, Ven. 1767. fol. Siena 1771. 8. 3 B. — in dem Diction. des Graveurs anc. et modernes ... avec une notice des principales estampes qu'ils sont gravés ... par Franc. Basan, Par. 1767. 8. 3 Th. — in den Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipz. 1768-1769. 8. 2 B. — in Joh. Casp. Füeßlin raisonnirendem Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke, Zürich 1771. 8. — in der Idée générale d'une collection complète d'estampes (vorzüglich S. 234) Lipf. 1771. 8. und in andern, bey dem

Art. Kupferstecherey angezeigten Werken, zu finden. — Von den Eigenheiten des Aezens, seinen Vorzügen und Nachtheilen, in Vergleichung mit den übrigen Arten der Kupferstecherey wird in dem Essay on Prints . . . Lond. 1767. 8. deutsch, von J. J. Volkmann, Leipz. 1768. 8. (Chap. 2. S. 48 der zweyten englischen Ausg.) gehandelt. — —

Die vorzüglichsten, in mahlerischer Manier, geäzten Blatter sind geliefert worden, unter den **Deutschen** und **Niederländern**, von: Heinr. Cock († 1570) Egid. Sadeler († 1629) Pet. Paul Rubens († 1640) Paul Pontius (1630) Luc. Vorstermanns (1630) Schelde Bolswert (1630) Pet. de Jode (1630) Wilh. Panneels (1630) Nic. Lauwerts (1640) Pet. Soutmann (1640) Corn. Schut (1640) Joh. Wilh. Baur († 1640) Joh. Gynderhof (1640) Joh. G. van Vliet (1640) Ant. v. Dyck († 1641) Joh. Fyt (1644) Joh. Both († 1651) Pet. v. Sompel (1650) Conr. Galle (1650) Wilh. v. d. Leeuw (1650) Hieron. Wittoweck (1650) Jac. Neefs (1650) Matth. Merian († 1661) Joh. v. d. Goyn († 1656) Franz Snyders († 1657) Ant. Waterloo (1660) Joh. Vischer (1669. Catal. de l'œuvre de . . . Jean Visscher, par R. Hecquet, Par. 1752. 12.) Corn. Vischer (1660. Catal. des Estampes de Corn. Visscher, par R. Hecquet, Par. 1751. 12. und verbessert, als dritter Theil des Diction. des grav. anc. et mod. par Fr. Basan. Par. 1767. 12.) Theod. v. Thulden (1662) Adr. v. d. Velde († 1672) Pet. v. Laar († 1673) Paul Rembrand v. Ryn († 1674. Cat. raisonné de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Remb. par MM. Gersaint, Helle et Glomy, Par. 1751. 12. Supplem. par P. Yver, Amst. 1756. 12. und Catal. de la . . . feule complete Collection des Estamp. de Remb. par Am. de Burgy, à la Haye 1759. 8.) Wenz. Holar († 1677. Description of the works of . . . W. Hollar, by G. Vertue, Lond. 1752 und 1759. 4.) Carl du Jardin († 1678) Jac. Jordaens († 1678) Melch. Küssel († 1683) Nic. Berghem († 1683. Beredeneerde Catal. van alle de Prenten van Nic. Berchem . . . door Hend. de Winter, Amst. 1767. 8.) Adr. v. Ostade († 1685) Joh. Heinr. Roos († 1685) Abr. Genoels († 1685) Herm. Zaftleeven († 1685) Th. Wyk († 1686) Dav. Teniers († 1690) Herm. Swanefeld († 1690) Joh. Jac. v. Sandrart († 1698) Ad. Frz. Boudewynns († 1700) Franz Ertinger (1702) Phil. Roos (1705) Rom. de Hooghe († 1708) Ger. Lairesse († 1711) Joh. Luyken († 1712) Joh. Glauber († 1726) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Frz. Ferg († 1740) Georg Ph. Rugendas († 1742) Joh. Fr. Beich († 1748) Marc. Tuscher († 1751) Arn. Houbracken († 1770) Fr. Edm. Weirotter († 1771) Christ. W. Fr. Dietrich († 1774. Ein Verz. seiner Blätter in den Nachr. von Künstlern und Kunstsachen I. S. 128) Ge. Frd. Schmid († 1775) Christ. Lud. v. Hagedorn († 1780) Joh. Punt — Dan. Chodowiecki (ein Verz. seiner Blätter im 5ten u. f. Heften von Meusels Miscellaneen) Sal. Geßner — Geyser — J. F. v. Göz — Angelika Kaufmann — Phil. Jac. Loutherburg — Joh. Wilh. und Joh. Heinr. Meil — Ad. Frd. Oeser — Chr. Bernh. Rode — Joh. Ulr. Schellenberg — Heinr. Tischbein — Adr. Zingg u. a. m. — — Unter den **Italienern**, von: Augustino Veneziano († 1514) Marc. v. Ravenna (1540) Bat. Angeli, gen. Torbido (1560) Giombatista, Adamo und Giorgio Ghisi von Mantua (1560) Paolo Caliari, Il Veronese († 1588) August. Caracci († 1602) Annib. Caracci († 1609) Feder. Barocci († 1612) Oraz. Borgiani († 1615) Bart. Schidone († 1616) Franc. Villamena († 1626) Guido Reni († 1642) Giov. Lanfranco († 1647) Piet. Testa († 1648) Stef. della Bella († 1664. Cat. de l'œuvre d'Etienne della Bella par Jombert, Par. 1772. 8.) Giov. Fr. Barbieri, Guercino gen. († 1666) Piet. Sante Bartoli († 1670) Giov. Ben. Castiglione († 1670) Salv. Rosa († 1673) Giov. Fr. Grimaldi († 1680) Luc. Giordano († 1705) Carlo Maratti († 1713)

Marc.

Marc. Ricci († 1729) Piet. und Franc. Aquila (1730) Ces. Fantetti (1730) Piet. Ghezzi († 1755) Franc. Ludovico (1769) Giovb. Tiepolo († 1770) Franc. Bartolozzi — Bern. Bellotto, Canaletti gen. — Franc. Cunego — Giovb. Piranesi — Giovb. Volpato. — — Unter den **Franzosen**, von: Jacq. Callot († 1635. Callot führte einen harten Firniß bey der Aezarbeit ein, der aber wieder abgeschaft worden ist.) Jean Morin († 1650) Frc. Perrier († 1650) Nic. Chaperon († 1650) Pierre Daret (1650) Lor. de la Hire († 1656) Jean Boulanger (1660) Mich. Dorigny († 1665) Et. Bourdon († 1671) Et. Baudet († 1671) Casp. Dughet († 1675) Cl. le Fevre († 1675) Jacq. Courtois († 1676) Abr. Bosse († 1678) Gab. Perelle (1680) Jacob. und Ger. Scotin (1680) Nic. und Rob. Bonnart (1690) Isr. Silvestre († 1691) Frc. Tortebat († 1690) Claudia Stella († 1697) Elisabeth Cheron († 1711) Et. le Clerc († 1714. Catal. de l'œuvre de Seb. Le Clerc, par Mr. Jombert, Par. 1774. 12. 2 B.) Ant. Wateau († 1721) Ant. Coypel († 1722) Louis Cheron († 1723) Frc. Joullain (1730) Bern. Picart († 1733) Jean Chret. Tremoilliere († 1739) Frc. Vivares (1750) Jean Ouvrier (1750) Desmarteaux (1750) Ch. Nic. Cochin († 1754) Jean B. Oudry († 1755) Jean Ph. Le Bas († 1760) Pierre Chedel († 1762) Jean Moyreau († 1762) Ph. Cl. Graf v. Caylus († 1765) Ch. Hutin († 1776) Frc. Basan — Chr. Nic. Cochin (Catal. de l'œuvre d'estampes de Ch. Nic. Cochin, fils, par Mr. Jombert, P. 1770. 8.) Ant. Marcenay Deguy — Rich. de St. Noe — Jean B. Le Prince († 1782) — — Unter den **Engländern**, von: Jos. Goupi. Franc. Barlow († 1702) P. C. Canot († 1740) Will. Bailie (1750) Th. Worlidge († 1750) Art. Pond. († 1758) Ch. Knapton († 1760) Will. Hogarth († 1764. ein Verz. seiner Blätter in den Biograph. Anecdotes of Will. Hogarth, Lond. 1782. 8. deutsch, Leipz. 1780, 8.) Rich. Earlom — Will. Woolet — — Verzeichnisse von (mehr oder weniger) Blättern verschiedener der vorgenannten Künstler finden sich, ausser einigen bereits angeführten Werken, (und mit Uebergehung der Verzeichnisse von der Sammlung des Abt Marolles) in dem Cabinet des Singularités d'Architecture, de Peinture, Sculpture et Gravure ... par Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. — Descript. du Cabinet de Mr. Lorangère, par Mr. Gersaint, Par. 1744. 8. — Catalogue du Cabinet du Chev. de la Rocque, von ebend. Par. 1745. 12. — Catal. raisonné du Cabinet de Mr. de Fonspertuis, von ebend. Par. 1747. 8. — Catal. du Cabinet de Mr. Mariette, par (Frc.) Basan, Par. 1755. 8. — Cat. raisonné des estampes de Mr. de Julien, par P. Remy, Par. 1767. 12. — Dict. des Artistes, dont nous avons des estampes ... Leips. 1778. 8. T. I. conten. la Lettre A. — und in andern Werken mehr, deren sämtlich wir, wenn das letztere vollendet wird, überhoben seyn können. —

Alcäus.

Ein griechischer Dichter aus der Insel Lesbos, der um die Zeit der 44 Olympias mit der Sappho zugleich gelebt. Er hat lyrische Gedichte geschrieben, von denen nur wenige Stellen dem Untergang entrissen worden. Er muß einer der fürtrefflichsten Dichter gewesen seyn. Horaz sagt von ihm:

> Et te sonantem plenius aureo
> Alcaee plectro — — —
> — — — —
> Mirantur umbrae dicere.*)

Er hat dem Geschmak seiner Zeit und seines Landes zufolge viel Trinklieder und Liebeslieder gemacht.

> Liberum et Musas Veneremque et illi
> Semper

*) L. II. od. 13.

Semper haerentem puerum canebat.*)

Allein dieß war nicht des Dichters einziges Verdienst. Die Neigung, von Wein und Liebe zu singen, war bey ihm mit höhern Gesinnungen verbunden. Seine Muse mußte ihm gegen die Tyranney des Perianders ihre Dienste leisten, und auch gute Sitten befördern helfen. Diese Nachricht giebt Quintilian von ihm: In parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatur. Multum etiam moribus confert — — in lusus et amores descendit, *maioribus tamen aptior.***) Es scheint, daß seine Art zu denken der ernsthaftern Muse angemessener gewesen, als der schwelgerischen und verbuhlten, und daß er dieser nur in lustiger Gesellschaft und beym Trunke gedienet. Denn Athenäus sagt ausdrüklich, er habe seine Lieder in der Trunkenheit geschrieben. †)

Die Alcäische Versart hat von diesem Dichter den Namen bekommen. Sie besteht aus vier Zeilen. Die beyden ersten sind in der ersten Hälfte jambisch, in der andern dactylisch; die dritte Zeile ist ein vierfüßiger jambischer Vers, und der vierte hat zwey Dactylen und zwey Trocheen. In dieser Versart ist die Ode des Horaz geschrieben, die also anfängt:

Aequam memento rebus in arduis.††)

Es sind noch verschiedene andre Dichter dieses Namens gewesen, von welchen Bayle in seinem Wörterbuch die Nachrichten gesammelt hat.

* *

Die von Alcäus übrigen, wenigen Fragmente hat Mich. Neander in seiner Gnomologia siue Aristologia Pindarica, Basel 1556. 8. zuerst, — vollständiger aber Fulv. Ursinus 1568. 8. in der Sammlung der gr. Dichterinnen herausgegeben; auch finden sie sich in der Sammlung der Poet. Graec. Gen. 1614. u. a. a. O. m. — Französisch übersetzt sind sie mit andern Fragmenten gr. Dichter unter dem Titel: Les sentences illustres des Poetes ... grecs et latins, Par. 1580. 12. herausgekommen. — Litterarische Notitzen über den Alcäus finden sich bey dem Fabricius, Bibl. Graec. L. II. c. XV. p. 563. —

*) L. I. od. 32.
**) Inst. Lib. X. c. I.
†) Deipnos. L. X.
††) L. II. od. 3.

Alcove.

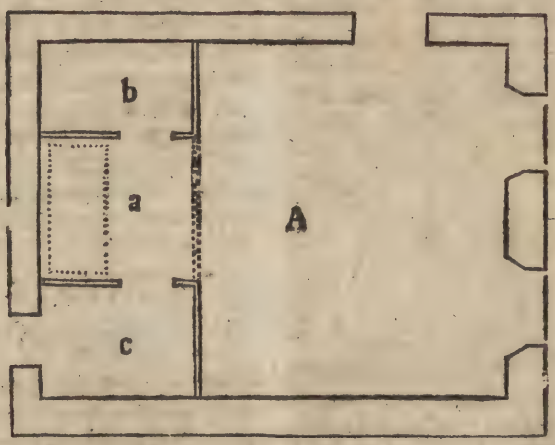
(Baukunst.)

Ein Wort das aus dem Arabischen El=Kauf hergeleitet wird. Es bedeutet eine Vertiefung in einer Mauer, oder einen besondern abgeschlagenen Raum eines Zimmers, darin ein Bette stehen kann. Der Alcove dienet dazu, daß ein Schlafzimmer reinlich gehalten wird, indem das Bette und die andern dazu gehörigen Anstalten dadurch vom Zimmer abgesondert werden. Die gewöhnliche Art, die Alcoven anzubringen, ist folgende:

In einem etwas tiefen Zimmer wird den Fenstern gegen über von Tafelwerk ein Verschlag, entweder gerade, oder nach einer ausgeschweiften Linie, gemacht, so daß der abgeschlagene Raum sieben bis neun Fuß tief wird. Dieser Verschlag bleibet in der Mitte zum Eingang in den Alcove offen, und bekommt da eine Fensterthür, oder auch nur einen Vorhang. Zu beyden Seiten des Alcovens werden noch kleinere Verschläge gemacht, die zu Nachtbequemlichkeiten und zu kleinen Garderoben dienen können. Dabey ist es eine große Bequemlichkeit, wenn einer dieser Verschläge einen kleinen Aus-

Ausgang bekommen kann. An der Deke des Zimmers wird das Gesims, so wie es an den andern Wänden des Zimmers ist, auch an dem Verschlag gezogen.

Hiebeystehende Figur wird dieses deutlich machen. A ist das Zimmer, a der den Fenstern gegen über liegende Alcove, b und c kleine Verschläge neben demselben.



Wenn der Eingang zu dem Alcove sehr weit ist, so pflegt man ihn auch durch ein Dokengeländer von Holz abzuschließen, an welchem ein Stük wie eine Thür auf und zu geht. Kleine Alcoven sind zum täglichen Gebrauch nicht zu empfehlen, weil es nicht wol möglich ist, frische Luft hinein zu bringen, die doch eine zur Gesundheit so nothwendige Sache ist.

Alexandrinischer Vers.

Ein sechsfüßiger jambischer Vers, der insgemein nach der sechsten Sylbe einen männlichen Abschnit, und nach deutschem Gebrauch wechselsweise zwey weibliche und zwey männliche Ausgänge hat, wie aus folgender Stelle zu sehen ist:

> Nicht den, der viel besitzt, den soll man selig nennen;
> Der das, was Gott ihm schenkt, recht mit Vernunft erkennen,
> Und Armuth tragen kann, und fürchtet Schand und Spott,
> Die er ihm selber macht, noch ärger als den Tod.
> Opitz.

Dieser Vers ist eine Erfindung neuerer Zeiten. Denn obgleich der sechsfüßige jambische Vers den griechischen Trauerspieldichtern sehr gewöhnlich ist, so ist er doch von diesem ganz unterschieden; weil er sich nicht so, wie er, durch den Abschnit in zwey gleiche Theile schneidet. Fast alle heutigen Abendländer haben diesen Vers angenommen, und brauchen ihn zu etwas langen, lehrenden oder erzählenden Gedichten; deßwegen wird er auch der heroische Vers genennt. Seinen Ursprung leitet man insgemein von einem erzählenden Gedichte her, Alexander der Große, genennt, daß im zwölften Jahrhundert in französischer Sprache von vier Verfassern, deren einer Alexander von Paris hieß, geschrieben worden ist. Dieses soll das erste Gedicht im zwölfsylbigen Versen gewesen seyn; da die ältern Romanzen achtsylbige hatten.*)

*) S. Versuch über Popens Genie und Schriften, gegen dem Ende des V. Abschn.

Es ist von verschiedenen Kunstrichtern angemerkt worden, daß dieser Vers, so wie wir ihn beschrieben haben, etwas langweilig und unbequem sey, auch in der Folge einen ekelhaften Gleichton in das Gedicht bringe; zumal, wenn man, wie einige ganz unüberlegt rathen, mit jedem Vers einen Sinn der Rede schließt. Opiz und die besten Dichter nach ihm, haben diesem Mangel dadurch etwas abzuhelfen gesucht, daß sie den Schluß des Sinnes an verschiedene Stellen, bald im zweyten, bald im dritten Vers, oder noch weiter hinaus gesetzt haben. Eben aus diesem Grunde haben einige den Abschnit gesetzt. Gewiß ist es, daß viel Kunst dazu gehört, diesen Vers in die Länge erträglich zu machen.

Er scheinet sich zu Lehrgedichten, wo beständig wichtige und neue Begriffe den Geist rühren, noch besser zu schiken, als zur Epopee; wo es unmöglich ist, den Geist oder das Herz in jedem einzeln Vers hinlänglich zu beschäfftigen; wo es nothwendig Stellen geben muß, die matt seyn würden, wenn nicht der Wohlklang des Verses sie etwas erhöhte.

Am schlechtesten wird dieser Vers, wenn der Abschnit sich mit dem Ende reimt. Denn dadurch wird er in zwey halbe Verse getheilet, und man kann nicht mehr wissen, ob man kurze sechsfüßige Jamben oder Alexandriner hört. Herr Dusch hat eine Veränderung in demselben angebracht, indem er ihm weibliche Abschnite gegeben:

> Wie zärtlich klagt der Vogel und lader durch den Hayn,
> Den kaum der Lenz verjüngert, sein künftig Weibchen ein!
> Doch, wenn durchs heiße Feld die Sommerwinde keichen,
> Das Laub sich dunkler färbt, die dürren Aehren bleichen;
> So endigt Vatersorge die Tage des Gesangs,
> Und Fleis besezt die Stunden des süßen Müßiggangs!

Wissensch. VII. Buch.
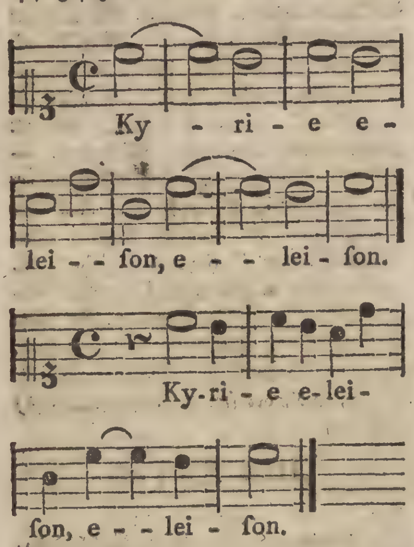
* *

Eine Veränderung in dem Abschnitte des Alexandriners schlug J. El. Schlegel (Schreiben über die Komödie, W. 3. S. 89) vor, um ihn mannichfaltiger zu machen. — Auch gehört hierher, was Hr. Ramler (in s. Batteux I. S. 182 u. f. n. A.) von den jambischen Versarten überhaupt, — Joh. Ad. Schlegel (in s. Abhandlungen bey dem Batteux 2. S. 477) von dem Alexandriner — Hr. Klopstock in dem ersten Fragment über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1779. 8. (S. 11 u. f.) von der Eigenheit der jambischen Versart, Hr. Bürger (in dem d. Merkur, Octobr. 1776. S. 45 u. f.) zu Gunsten derselben, (vergl. mit N. Bibl. der sch. Wissensch. 22. S. 58) sagt. —

Alla Breve.

(Musik.)

Diese einem Tonstük vorgeschriebenen Worte bezeichnen eine besondre Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade noch einmal so geschwind muß gespielt werden, als sonst zu geschehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote so geschwind als sonst eine halbe, eine halbe so geschwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt besteht also eigentlich aus einer ganzen oder zwey halben Taktnoten, die aber eben so geschwind gesungen werden, als wenn es zwey Viertel wären. Dadurch bekömmt also der ganze Gesang nicht nur einen schnellen Gang, sondern gleiche Füße, die alle aus zwey Zeiten bestehen, einer schweren und einer leichten —⏑ | —⏑ |, welches den Gesang einfacher und ernsthafter macht, als wenn er eben so geschwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Folgendes Beyspiel wird die Sache klar machen, da derselbe Gesang

Gesang im ersten Beyspiel im Allabrevetakt, der durch das Zeichen 𝄵 oder durch Z, oder auch also: 2, angedeutet wird, im andern aber nach dem gemeinen Takt, dessen Zeichen 𝄴 ist, gesetzt worden.



In dem ersten Gesang werden alle Sylben, welche auf die ersten Noten eines Takts kommen, durchaus gleich schwer oder mit gleich starken Accenten ausgesprochen, also sind sechs solche schwere Accente in dem Gesange; da in dem andern nur viere sind, ky, e, son, son, indem die, welche auf die dritte Note jedes Takts fallen, ob sie gleich auch einen Accent haben, dennoch weniger Nachdruk bekommen;*) woraus leicht abzunehmen ist, daß der Allabrevetakt dem Gesang einen andern Charakter giebt.

Es giebt aber auch Fälle, wo den Tonstüken das Zeichen des Allabreve 𝄵 vorgesetzt wird, blos um anzuzeigen, daß jeder Note nur die Hälfte der ihr sonst gewöhnlichen Dauer müsse gegeben werden. Dadurch erhält man eine Abkürzung im Schreiben, da man eine solche Note anstatt dieser setzen kann. Das eigentliche wahre Allabreve hat durchgehends halbe Taktnoten, und wird deßwegen am besten durch 2 angedeutet.

*) S. Zeiten.

Allegorie.

(Redende und zeichnende Künste.)

Ein natürliches Zeichen, oder ein Bild, in so fern es an die Stelle der bezeichneten Sache gesetzt wird. Sowol in der Rede, als in den zeichnenden Künsten werden aus mancherley Absichten Gegenstände dargestellt, durch welche andre Dinge vermittelst der Aehnlichkeit, die sie mit jenen Gegenständen haben, können erkennt werden. Das bekannte Sprüchwort: Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm, stellt uns einen Gegenstand aus der körperlichen Welt vor, durch welchen wir eine andre Sache errathen sollen; nämlich, daß Kinder gemeiniglich nach den Aeltern arten. Wenn das Bild und das Gegenbild zugleich dargestellt werden: so hat man eine Vergleichung oder ein Gleichnis; wird aber das Gegenbild ganz weggelassen, so hat man die Allegorie.

Diese Verwechslung des Bildes mit seinem Gegenbild wird auf mancherley Weise veranlasset. Sie geschieht aus Noth, wenn es nicht möglich ist, die bezeichnete Sache selbst darzustellen, wie in dem Falle, da die zeichnenden Künste allgemeine Begriffe darstellen sollen, die kein Gegenstand des Gesichts sind: aus Vorsichtigkeit, wenn man sich nicht getraut, die Sache selbst vorzulegen, und sie lieber will errathen lassen; wie in dem Falle, da Horaz den Römern einen neuen bürgerlichen Krieg abra-

abrathen will, und aus Vorsichtigkeit blos ein Schiff anredet, dem er die Gefahr zu scheitern vorstellt: *) aus ästhetischen Absichten, der Vorstellung vermittelst des Bildes mehr Klarheit, oder mehr Nachdruk, oder überhaupt mehr ästhetische Kraft zu geben. Wenn Haller sagt:

> Mach deinen Raupenstand und einen Tropfen Zeit,
> Den nicht zu deinem Zwek, die nicht zur Ewigkeit;

so drükt er durch diese allegorischen Bilder das, was er von der eigentlichen Bestimmung und Kürze des gegenwärtigen Lebens hat sagen wollen, sehr viel kürzer, nachdrüklicher und sinnlicher aus, als es ohne Allegorie hätte geschehen können.

Wir wollen zuerst die Allegorie in den redenden Künsten betrachten.

Hier sind dreyerley Dinge zu untersuchen. Die Beschaffenheit und Würkung der Allegorie überhaupt; ihre verschiedenen Gattungen; jeder Gattung besondere Beschaffenheit und Anwendung; endlich die Quellen, woraus sie geschöpft werden.

Ueberhaupt liegt in jeder Allegorie ein Bild, aus welchem die Sache, die man sagen will, bestimmt und mit Vortheil kann erkennt werden. Bestimmt und mit Gewißheit; weil sonst die Allegorie ein Räthsel: mit Vortheil; weil sie sonst unnütz wäre. Daher entstehen die zwey wesentlichen Eigenschaften der Allegorie: die genaue Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbilde; damit dieses durch jenes sich dem Verstande sogleich darstelle; und die ästhetische Kraft des Bildes, durch deren besondere Beschaffenheit die Art der Allegorie bestimmt wird. Was hier über die Aehnlichkeit und die ästhetische Kraft der Allegorie anzumerken wäre, ist bey der allgemeinen Betrachtung der Bilder angeführt worden, und hier nicht zu wiederholen.*) Außer diesen wesentlichen Eigenschaften der allegorischen Bilder muß die Allegorie noch zwey andre haben: sie muß weder zu weit getrieben, noch einen Zusatz von dem eigentlichen Ausdruk haben. Beydes giebt ihr etwas Ungereimtes. Die Alten haben den menschlichen Körper die kleine Welt **) genennt. Die Allegorie ist richtig; wer sie aber so brauchen wollte, daß er die Aehnlichkeit über die wesentlichen Theile der Vergleichung ausdehnte; wer dieser kleinen Welt ihre Planeten, Berge und Thäler, Einwohner, geben wollte, der würde die Allegorie ins Lächerliche ausdehnen. So könnte man die fürtreffliche Allegorie des Plato, in welcher die Leidenschaften mit Pferden, die vor einen Wagen gespannt sind, die Vernunft aber mit dem Kutscher, verglichen werden, durch die weite Ausdehnung gänzlich verderben; denn weder die Teichsel des Wagens, noch dessen Räder, noch andre in dem Bild vorkommenden Theile haben ihr Gegenbild in der Seele. Es ist demnach bey jeder Allegorie wol in Acht zu nehmen, daß diese Nebensachen, denen im Gegenbild nichts entspricht, entweder gar nicht genennt, oder doch nicht mit Nachdruk angezeiget werden.

Ein eben so ungeschikter Fehler ist es, wenn die Allegorie nur halb ausgeführt wird, und sich mit dem eigentlichen Ausdruk endiget. Pope sagt ganz fürtrefflich: Trinke mit vollen Zügen aus der Pierischen Quelle, oder lasse sie ungekostet. Hier berauschen mäßige Züge, und nur ein starkes Trinken macht wieder nüchtern.†) Wie lächerlich wäre es,

*) Horat. Od. L. I. od. 14.

*) S. Bild.

**) Microcosmus.

†) Drink deep or taste not the pierian spring! There

es, wenn man die Allegorie so endigen wollte: Hier berauschen mäßige Züge, aber ein starkes Trinken vollendet die Gründlichkeit der Erkenntnis.*

Endlich muß das Bild rein, und nicht aus mehrern Gegenständen zugleich zusammen gesetzt seyn. Eine Sache könnte durch mehr als ein Bild dem anschauenden Erkenntnis vollkommen dargestellt werden; aber die Vermischung zwey solcher Bilder in eins macht verwirrt. Man muß nicht, wie Quintilian*) sich ausdrukt, mit Sturm anfangen, und mit Feuerflammen aufhören. Dieses ist von der Beschaffenheit der Allegorie zu merken.

Die Würkung der Allegorie ist überhaupt eben die, welche jedes Bild hat; daß sie abgezogene Vorstellungen dem anschauenden Erkenntnis sinnlich darstellt. Nur hat sie diesen Vortheil in einem höheren Grad, als die andern Gattungen der Bilder, weil ihr die Kürze, die aus Weglassung des Gegenbildes entsteht, eine größere Lebhaftigkeit giebt, und weil aus eben dem Grunde die ganze Aufmerksamkeit erst blos auf die genaue Vorstellung des Bildes gerichtet ist, das Gegenbild aber hernach desto genauer und schneller in seiner vollen Klarheit da steht. Wollte man diese schöne Allegorie

— Mir ward der Becher voll Wermuth,
Kaum am Rande mit Honig bestrichen, zu trinken gegeben; **)

in ein Gleichnis verwandeln, so würde sie viel von ihrer Lebhaftigkeit verliehren. Sie ist also die kräftigste Art des Bildes. Daher denn auch die Gleichnisse, die der Allegorie am nächsten kommen, die lebhaftesten sind.*)

Von dem Gebrauch der Allegorie ist überhaupt zu merken, daß man ihn nicht übertreiben müsse. Sie ist, als eine Würze, sparsam zu brauchen: ihr Ueberfluß würde den Geschmak für das Einfache ganz benehmen; zu geschweigen, daß die Anhäufung der Bilder den Geist verwirrt, und, anstatt einer großen Klarheit, zuletzt ein verworrenes Gemenge sinnlicher Gegenstände zurük läßt. In diesen Fehler ist der sonst so fürtrefliche Young in seinen Nachtgedanken nur gar zu oft gefallen.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen können wir die besondern Arten der Allegorie betrachten, die aus der Verschiedenheit des Endzweks oder der Würkung derselben, entstehen.

Allem Ansehen nach hat die Nothwendigkeit den Gebrauch der Allegorie eingeführt. Als die Sprache noch keine Wörter hatte, allgemeine Begriffe auszudrüken, gab man einem heftigen und rachgierigen Menschen den Namen eines Hundes, oder eines andern Thieres, an dem man ähnliche Eigenschaften entdekt hatte. Damals war die Absicht der Allegorie blos, den Ausdruk der Sache möglich zu machen. Dergleichen Allegorien sind häufig in der Sprache geblieben, und haben gänzlich die Art der eigentlichen Ausdrüke angenommen.

Der nächste Gebrauch derselben wird in der Absicht gemacht, daß die ganze Vorstellung der Sache, ohne eine besondere ästhetische Kraft anzunehmen, eine feinere Wendung bekomme, daß sie auf eine von der gemeinen Art sich unterscheidende Weise gesagt werde; wodurch demjenigen, mit dem man redet, gleichsam ein Compliment gemacht wird. Diese

* There shallow draughts intoxicate the brain
And drincking largely sober us again.
Essai on Criticism. v. 218.

*) Inst. Or. VIII. 6; 50.

**) Bodmers Jacob im IV. Gesang.

*) S. Gleichnis.

Diese Absicht hat Virgil in einigen seiner Eklogen gehabt. Der Dichter hätte seine Dankbarkeit gegen den Augustus, und alles, was er sonst durch diese Allegorien sagt, eben so nachdrüklich, und noch stärker, geradezu sagen können: aber so fein und mit so gutem Witz nicht, als es durch die Allegorie geschehen ist. Dergleichen Wendung nehmen geistreiche Personen allemal, wenn sie jemand loben oder tadeln wollen. Geradezu hat beydes etwas gar zu gemeines.

Noch wichtiger wird der Gebrauch der Allegorie, wenn zu der feinen Wendung noch die Absicht hinzukömmt, das Gegenbild oder den Sinn der Allegorie so lange zu verbergen, bis das Urtheil darüber vor dem Einfluß aller Verblendung gesichert ist; welches man auf eine ähnliche Weise auch durch die äsopische Fabel erhält. Von dieser Art ist die bekannte Rede, wodurch der Consul Menenius Agrippa, das römische Volk in einem Aufruhr besänftiget hat.*)

In diesen beyden Arten kömmt es nicht auf eine vollkommene, sich auf die Nebenumstände erstrekende Aehnlichkeit an. Jeden besondern Umstand darin bedeutend machen wollen, würde die Allegorie in ein Kinderspiel verwandeln. Es ist zur Absicht hinlänglich, wenn die Sache, die man sagen will, nach dem Hauptsatz anschauend in dem Bilde liegt.

Man braucht bisweilen die Allegorie in der Absicht, der Vorstellung, ohne andre Vortheile, blos Klarheit oder Sinnlichkeit zu geben, damit sie faßlicher und unvergeßlicher bleibe. Was Haller sehr kurz auf eine philosophische Art mit diesen Worten ausdrükt: Mit dem Genuß wächst die Begierd, hat Horaz in diese Allegorie eingekleidet:

*) T. Liv. Hist. II. 32.

Crescit indulgens sibi dirus hydrops
Nec sitim pellit, nisi causa morbi
Fugerit venis et aquosus albo
Corpore languor.*)

Jener Ausdruk ist für den Philosophen, dieser für jedermann. Was jener dem Verstande sagt, mahlt dieser der Einbildungskraft deutlich ab. Allegorien von dieser Art sind höchst nöthig, so oft als allgemeine, wichtige Wahrheiten unvergeßlich sollen eingeprägt werden. Dieses hat die allegorischen Sprüchwörter veranlasset, die alle in diese Gattung gehören. Hiebey kömmt die Hauptsache auf die Klarheit des Bildes an, und daß es zu desto gewisserer Fassung der Sache von gemeinen Dingen hergenommen, und mit einigen sehr kurzen aber meisterhaften Zügen gezeichnet sey, wie in diesem Beyspiele:

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus, et celsae graviore casu
Decidunt turres; feriuntque summos
Fulmina montes.**)

Dergleichen Allegorien dienen aber nur, bekannte Wahrheiten dem Gedächtnisse einzuprägen. Diese haben das sinnliche Kleid um so mehr nöthig, da sie als gemeine und ohne die geringste Anstrengung faßliche Vorstellungen, wie sich Winkelmann sehr artig ausdrükt, wie ein Schiff im Wasser, nur augenblikliche Spuhren hinterlassen; da hingegen das, was uns einige Bestrebung des Geistes gekostet hat, sicherer im Gedächtnisse bleibet.

Man kann einen noch höhern Zwek der Allegorie haben, nämlich die Sache stärker und nachdrüklicher zu sagen, zugleich aber ihr auch ein grösseres Licht zu geben. Von dieser Art ist die oben angeführte Hallerische Allego-

*) Od. L. II. 2.
**) Od. L. II. 10.

Allegorie vom Raupenstand; und diese von Young: Meine Freuden, o Philander! sind mit dir verschwunden; dein letzter Athem löste die Bezauberung auf, und die entzauberte Erde verlohr alle ihre Herrlichkeit.*) Je genauer man das Bild untersucht, je mehr Leben und Kraft bekommt es, und je mehr Begriffe, die sich auf das Gegenbild beziehen. Diese Art der Allegorie hat die höchste Kraft; denn sie verbindet Sinnlichkeit, Nachdruk, Kürze, Reichthum und Deutlichkeit, und gehört deßhalb zu den höchsten poetischen Schönheiten. Sie hat bisweilen eine beynahe beweisende Kraft. Denn Wahrheiten, deren man sich nicht sowol durch einen deutlichen Beweis, als ein schnelles Ueberschauen vieler einzelnen Umstände versichern muß, die also keines würklichen Beweises fähig sind, können durch solche Allegorien die Art des Beweises bekommen, dessen sie fähig sind. Für diese Gattung der Allegorie ist überhaupt die Anmerkung nicht zu versäumen, die über die besondere Kraft der entfernten Aehnlichkeiten gemacht worden ist.**) Denn schon dieses allein giebt ihr eine große Lebhaftigkeit. Die bereits angeführte angenehme Allegorie von einem kummervollen Leben erhält blos dadurch ihre Schönheit, daß das Bild eine sehr entfernte, und dennoch sehr richtige Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde hat.

Etwas weniger wichtig ist die Allegorie, die hauptsächlich die Kürze des Ausdruks zum Endzwek hat. Von dieser Art ist folgendes:

*) Nachtgedanken 1. Nacht.
Mine dy'd with thee Philander! thy last sigh
Dissolv'd the charm; the disenchanted Earth
Lost all her Lustre.

**) S. Aehnlichkeit.

Contrahes vento nimium secundo
Turgida vela.*)

Auch diese von Bodmer:

— Der Tod war in allen Gestalten vorhanden,
Hieng in der Luft, und wühlt' in der Erd, und stürmte vom Meer her;
Wo man hin sah, da droht' allgegenwärtig sein Antlitz.**)

Endlich giebt es noch eine Gattung Allegorie, die man die Geheimnisvolle oder Prophetische nennen möchte, weil viele Weissagungen in selbiger vorgetragen worden. Sie hält das Mittel zwischen der leichtern Allegorie und dem Räthsel, und dienet, dem Vortrag eine Feyerlichkeit zu geben. Sie läßt uns nur etwas von dem Gegenbild merken, und stellt einen Theil desselben in heilige Dunkelheit. Diese Gattung schikt sich demnach in feyerliche und wichtige Handlungen, an denen höhere Wesen Antheil nehmen. Hauptsächlich kann sie in dem hohen Trauerspiel sehr gute Würkung thun.

Dieses möchten (außer der Allegorie, die allgemeine Begriffe in handelnde Personen verwandelt, davon hernach besonders wird gesprochen werden) die verschiedenen Gattungen der Allegorie seyn.

Die Quellen, woraus sie geschöpft wird, sind die Natur, die Sitten und Gebräuche der Völker, die Wissenschaften und Künste: das Mittel aber sie aus diesen Quellen zu schöpfen ist der Witz. Wie der menschliche Körper ein Bild der Seele ist, so ist überhaupt die sichtbare Natur ein Bild der Geisterwelt; von allem, was in dieser vorhanden ist, findet sich in jener etwas ähnliches. Die vollkommenste Allegorie, die außer der Sinnlichkeit verschiedene ästhetische Kräfte vereiniget, biethet sich einem scharfsinnigen Beobachter der Natur

*) Hor. Od. L. II. 10.
**) Noachide VIII. Gesang.

Natur an, der nicht blos bey dem äußerlichen stehen bleibt, sondern in das unsichtbare der Körperwelt eindringen kann. Dieses Studium ist also dem Dichter bestens zu empfehlen. Die neuern Geschichtschreiber der Natur haben den unermeßlichen Schauplatz derselben uns in einer Ordnung und Klarheit vor Augen gelegt, die den Alten unbekannt gewesen. Aber nur philosophische Dichter können auf diesem Feld erndten, und ihnen wird es nicht schwer in diesem Stük die Alten weit zu übertreffen. Ein neuerer Fabeldichter *) ist durch dieses Mittel in einer so sehr bearbeiteten Gattung noch ein Original worden. Aber unsere Odendichter haben wahrhaftig diese Quelle noch nicht recht genutzet.

Die Sitten und Gebräuche sind fürnehmlich die Quelle, woraus die leichtere Gattung der Allegorie, die hauptsächlich die Kürze und Faßlichkeit zur Absicht hat, kann geschöpft werden. Von den häufigen Allegorien des Horaz sind die meisten daher genommen. Die Gebräuche der noch halb rohen Völker haben insonderheit noch sehr viel bedeutendes, das gute Allegorien darbiethet. So findet man z. B. daß die alten Celten die Gewohnheit gehabt, indem sie ein fremdes Land betraten, ihre Spieße mit der Spitze vorwärts zu tragen, wenn sie als Feinde kamen, und umgekehrt, wenn sie nichts feindliches vorhatten. Diese Lage des Spießes biethet sich von selbst, als eine Allegorie der feindlichen oder friedlichen Gesinnungen dar. So hat Aeschylus eine schöne Allegorie von der Gewohnheit der alten Seefahrer, die Bilder ihrer Schutzgötter auf dem Vordertheil der Schiffe zu setzen, hergenommen.**)

Die Wissenschaften und vorzüglich die Künste, die blos mit körperlichen Dingen umgehen, enthalten endlich einen großen Reichthum von Sachen, die zur Allegorie dienlich sind. Sie sind dazu um so viel geschikter, je bekannter sie sind, und je leichter sie insgemein können gefaßt werden. Wer die Verrichtungen der Künstler und die Werke der Kunst in der Absicht, das, was darin bedeutend seyn kann, zu bemerken, genau betrachten wollte; der würde Dichtern und Rednern gute Dienste leisten können. Unter unsern Dichtern sind Hagedorn und Bodmer am meisten beflissen gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen. Anspielungen, Bilder, Gleichnisse und Allegorien von Künsten und Wissenschaften genommen, finden sich sehr oft bey ihnen.

Man ziehe überhaupt aus diesen Anmerkungen die Lehre, daß das Studium der Naturlehre, der Sitten und Gewohnheiten vieler Völker, der Wissenschaften und Künste, einen sehr vortheilhaften Einfluß, nicht nur auf die Erfindung der Materie, sondern auch auf den glüklichen Ausdruk habe.

Izt müssen wir noch die allegorischen Personen, die so oft in den Werken der Dichter vorkommen, als eine ganz eigene Gattung in Betrachtung ziehen. Sie zeichnet sich dadurch ab, daß der Dichter aus Namen, oder aus Begriffen, welche durch diese Namen bezeichnet werden, handelnde Personen macht. So werden Tugenden und Eigenschaften, Liebe, Haß, Zwietracht, Weisheit, in Personen verwandelt: dieses geschieht auf mancherley Weise. Entweder blos mittelbar und im Vorbeygehen, da dem abgezogenen Begrif durch ein oder ein paar Worte eine Bestimmung gegeben wird, die nur handelnden Wesen zukommt; wie wenn der Prophet sagt: vor ihm her geht die Pest; oder unmittelbar, wenn ein solcher abgezogener Begrif einen völlig ausgebildeten Körper

*) Herr Meyer von Knonau.
**) S. Aeschylus.

Körper bekommt, auf den der Dichter unser Aug mit Verweilen richtet, wie in diesem Beyspiel:

> Te semper anteit saeva necessitas
> Clavos trabeales et cuneos manu
> Gestans ahena, nec severus
> Vncus abest, liquidumque plumbum.*)

Endlich werden solchen Bildern aneinanderhängende Handlungen zugeschrieben, sie werden mit andern handelnden Personen in der Epopee, bisweilen auch in Drama eingeführt. So haben die Eris oder die Zwietracht, die Fama oder das Gerücht, Amor oder die Liebe und so viel andre allegorische Wesen bey alten und neuen Dichtern ihren Antheil an den Handlungen bekommen. Hieher gehören einigermaßen auch die ganz erdichteten Wesen, die Sylphen, Gnomen, Dryaden, Faunen u. d. gl. Darüber werden die Dichter so vielfältig getadelt, gerechtfertiget, entschuldiget und gelobet, daß der Gebrauch dieser Bilder noch unter die zweydeutigen Kunstgriffe der Dichtkunst zu gehören scheinet. Von dem Gebrauch dieser Bilder in der Mahlerey, wo sie nothwendig werden, wird im nächsten Artikel gesprochen. Es ist wahrscheinlich, daß sie anfänglich aus den zeichnenden Künsten in die Dichtkunst herüber gekommen seyen: vielleicht auch aus den Hieroglyphen. Höchst wahrscheinlich ist es, daß die meisten Götter der alten heidnischen Welt, so wie viele ihrer mythologischen Bilder, ursprünglich solche allegorische Personen gewesen sind. Beym Homer finden wir keinen wesentlichen Unterschied zwischen blos allegorischen Schattenbildern, dergleichen die Iris, die Fama, die Aurora, die Stunden, der Traum unstreitig sind, und den Göttern, die nach den Begriffen seiner Zeit, eine zuverläßigere Würklichkeit zu haben scheinen. Es scheinet sogar, daß Homer zuweilen den Jupiter und die Juno schlechthin nur als allegorische Personen ansehe.

*) Hor. Od. L. I. 35.

Ueber alle diese Wesen merken wir zuvorderst an, daß sie in so fern von der Allegorie verschieden sind, als sie nicht eine Verwechslung des Bildes und der abgebildeten Sache, sondern die abgebildete Sache selbst, in einer körperlichen Gestalt sind. Sie sind nicht Zeichen einer Sache, sondern die Sache selbst. Indessen können sie die Kraft der Allegorie erhalten, wenn der Körper, in welchen sie eingehüllt werden, die Beschaffenheit hat, daß das Wesen der eingebildeten Sache mit ästhetischer Kraft daraus erkennt wird. Das fürtrefflichste Beyspiel dieser Art giebt uns Miltons allegorisches Bild von der Sünde. Der Dichter stellt eine zwar nicht würkliche, aber der Einbildungskraft begreifliche Gestalt vor, deren Anschauen uns eben den Abscheu, eben den Ekel, und solche Vorstellungen erwekt, welche aus überlegter Betrachtung der Sünde, die durch diesen erdichteten Gegenstand abgebildet wird, langsamer und bey weitem nicht so lebhaft, würden erwekt werden. Von dieser Art ist das Bild der Zwietracht, das Homer so kurz und so meisterhaft gemahlt hat,*) und ähnliche Erdichtungen, die bey alten und neuen Dichtern vorkommen.

Es giebt aber auch gemeinere allegorische Bilder, die weniger von dieser allegorischen Kraft haben. Aurora mit ihren Rosenfingern, die beym Homer so oft vorkömmt; die schnellfliegende Iris; selbst Amor, die Veneres und Cupidines des Tibulls, thun in der Dichtkunst weit geringere Dienste, als in den zeichnenden Künsten; sie sind oft nicht viel

*) Il. IV. vs. 440.

viel mehr als blos ungewöhnlichere und etwas besser klingende Namen, als die eigentlichen Wörter.

Noch andre solche Wesen haben eigentlich gar keine bestimmte Gestalt, sondern setzen die Einbildungskraft blos in den Wahn, daß sie lebende Wesen sind, die einen gewissen nicht genau zu bestimmenden Charakter haben, oder die nicht einmal bestimmten Begriffen entsprechen. Von dieser Art sind die zu Personen gemachte Flüsse, Städte, Länder, die Genii einzelner Menschen und ganzer Nationen, die Nymphen, die Sylphen und dergleichen Hirngespinste.

Alle diese Wesen werden entweder blos deßwegen angeführt, daß sie, so wie die Allegorien, abgezogene Begriffe sinnlich machen sollen, oder man bedient sich ihrer, um die Handlungen entweder wunderbarer zu machen, oder blos zu Maschinen, Verwiklungen hervor zu bringen, oder aufzulösen.

Ueber die Zuläßigkeit des ersten Gebrauchs scheint kein Zweifel mehr übrig zu seyn, nachdem fast alle alten und neuen Dichter sich derselben bedient haben. In dieser Absicht fallen dergleichen Bilder in die Classe der eigentlichen Allegorien, die aus keiner der drey angezeigten Quellen geschöpft, sondern durch die Phantasie des Dichters hervorgebracht worden. Was also bereits von den Gattungen der Allegorie, von ihrem Gebrauche und von ihrer Beschaffenheit erinnert worden, kann ohne Mühe auf sie angewendet werden. Braucht es aber schon große Scharfsinnigkeit, eigentliche Allegorien von großer Kraft in der Natur oder Kunst aufzusuchen, so erfodern diese noch außerdem eine lebhafte Dichtungskraft, einen schöpferischen Geist, durch welchen Milton die Sünde, und Homer die Zwietracht, sichtbar gemacht haben.

Die geringeren Bilder, deren Zeichnung von keiner großen Kraft ist, können, wenn sie nur recht angewendet werden, die Vorstellungen blos durch das Leben, das sie hineinbringen, angenehmer und einnehmender machen, wie an seinem Orte angemerkt worden.*) Auch können sie überhaupt der Sprache des Dichters einigermaßen den Ton der Begeisterung geben. Aber nur der feine Geschmak erreicht diese Vortheile. Umsonst führen Dichter von gemeinem Geschmak Amores und Cupidines Schaarenweis auf, sie bleiben dessen ungeachtet abgeschmakt.

Ueber den Gebrauch allegorischer Wesen, als Personen, die an den Haupthandlungen Theil nehmen, sind die Kunstrichter nicht einig. Er ist hauptsächlich durch die Neuern aufgekommen. Wenigstens findet man nur selten Beyspiele davon bey den Alten, und ihr Gebrauch ist gleichsam nur im Vorbeygehen. Nur Aeschylus hat die Furien, als Hauptpersonen im Trauerspiel aufgeführt, und Aristophanes den Mars. Da aber diese Wesen in der Religion des Volks würkliche Wesen waren, so konnte dieses desto weniger bedenklich seyn. In der Fabel haben die Alten dergleichen Wesen ohne Bedenken gebraucht, wiewol ein Alter auch davon als von einer unnatürlichen Sache spricht.**) Es kann wol seyn, daß der barbarische Geschmak, der noch vor zwey Jahrhunderten herrschte, den Gebrauch dieser Wesen eingeführt hat; da in den abgeschmakten dramatischen Schauspielen selbiger Zeit eine Menge allegorischer Personen handelnd eingeführt worden. Milton hat in seinem verlohrnen Paradiese sich derselben als ein schöpferischer Geist bedient. Nach ihm

*) S. Belebung.

**) Prisco illo dicendi et *horrido* modo. Liv. L. II. c. 32.

ihm hat Voltaire in seiner Henriade, ungeachtet er den englischen Dichter einer zu großen Kühnheit beschuldiget, einen noch kühnern Gebrauch von der Zwietracht, als einer allegorischen Person, gemacht.

Zu diesem Gebrauche der allegorischen Wesen müssen wir auch die Anrufungen an die Musen rechnen, über deren Zulässigkeit man uneinig ist.

Diejenigen Kunstrichter, die den Gebrauch der zu Personen gemachten allegorischen Wesen erlauben, aber gar sehr einschränken, *) scheinen für beydes hinlängliche Gründe zu haben. Es wäre ungereimt, sie gänzlich zu verbieten, da sie schon in der gemeinen Rede vorkommen. Man sagt überall: der Tod hat ihn übereilt, und hundert solcher Ausdrüke, die daher entstehen, daß wir auch den abgezogensten Begriffen immer etwas Sinnliches anhängen; weßhalb kurze Ausdehnungen solcher Metaphern gar nichts Anstößiges haben. Aber die Täuschung, die uns allgemeine Begriffe als körperliche Gegenstände vorstellt, erhält sich nur in der schnellen Fortrükung der Gedanken; durch allzu langes Verweilen wird sie aufgehoben: alsdenn finden wir das ungereimte in der Sache. Daher ist es ein kluger Rath, daß man sich nicht zu lange bey solchen allegorischen Wesen verweilen solle.

Solche kurze Handlungen, wie in folgenden Beyspielen:

> Als er mit stillem Gemüthe die große Verheißung durchdenket.
> — — — — — — —
> Siehe! da lauschte der Tod, im Hinterhalte verborgen,
> Sah ihn in stiller Betrachtung die Wege des Höchsten erforschen:
> Einer von seinen sanftesten Pfeilen, in Balsam getunket,
> Trifft ihn ins Herz. **)

Und:

> Unter dem Winseln der Sünder vergaß die Flut nicht zu steigen,
> Nicht sie mit ehernen Hörnern zu fassen und dahin zu reißen,
> Wo der Tod sie mit unersättlicher Mordlust erwartet.
> Selbigen Tag gelang ihm das Würgen der Thier' und der Menschen;
> Niemals zuvor und niemals hernach gelang es ihm besser;
> Denn er erwürgt mit jeglichem Streich Myriaden Geschöpfe.
> Als er sie alle gewürgt, so sprach er: wie ist es so wenig. *)

Dergleichen kurze Handlungen, sag' ich, lassen uns nicht Zeit, aus der Täuschung, daß bloße Begriffe handelnde Wesen seyn, heraus zu kommen. Was der Dichter ihnen zuschreibt, kommt mit dem überein, was wir uns von ihnen einbilden, und giebt unserer Einbildung mehr Lebhaftigkeit.

Aber sich lange dabey verweilen, ihre Handlungen entwikeln, und so gar mancherley Nebenumstände hereinbringen, die das Gefühl von der Unmöglichkeit der Sache erweken, dieses macht die ganze Sache anstößig. Daher läßt sich begreifen, wie so viel Personen von Geschmak es unleidlich finden, daß Voltaire die Zweytracht große Reisen thun, und mit der Politik in Unterhandlung treten läßt. Durch solche Weitläuftigkeit läßt man dem Leser Zeit sich zu besinnen und aus der hier so nothwendigen Täuschung zu kommen. Es begegnet alsdenn jedermann, was seichten Köpfen, deren Einbildungskraft ohne Lebenswärme ist, schon bey ungewöhnlichen Metaphern begegnet, die bey dem Ausdruk, Der Tod fraß Menschen und Vieh, fragen, ob er denn einen Mund und einen Magen habe. Freylich wird dem, der das, was die Einbildungskraft im Ganzen sinnlich fassen soll, nachdenklich zergliedern will, auch die gemein-

*) S. Breitingers crit. Dichtkunst 1 Th. 6 Abschn.

**) Noachide VIII. Gesang.

*) Noachide IX. Ges.

gemeinste Metapher anstößig. Aber auch der wärmsten Einbildungskraft geschieht dieses, wenn man ihr die allegorischen Personen zu lange im Gesichte läßt, und sie, durch das Umständliche in der Vorstellung, zwingt ins Nachdenken zu kommen.

Man sucht die Sache durch die Nothwendigkeit zu rechtfertigen, die Handlung durch Einmischung solcher Wesen wunderbar zu machen. Die Alten, sagt man, konnten ihre Gottheiten dazu brauchen, aber izt wäre es unanständig, das höchste Wesen in politische Händel zu verwikeln; also fiele ohne jene allegorische Wesen das Wunderbare, das der Epopee so wesentlich ist, weg. Allein wenn dieses seine völlige Richtigkeit hätte, welches wir doch nicht zugeben können, so würde dadurch eine schlechterdings anstößige Sache zwar entschuldiget, aber nicht bewiesen, daß sie schön sey. Das Große und Wunderbare der Ilias kommt wahrlich nicht blos von der eingemischten Handlung der Götter her, und in Oßians Epopeen sind weder Götter noch allegorische Wesen.

Ganz erdichtete Wesen, Sylphen, Genii und dergleichen werden uneigentlich allegorische Wesen genennt: sie sind es nur in den zeichnenden Künsten. Die Betrachtungen über ihren Gebrauch finden sich an einem andern Orte, und werden hier nicht wiederholt.*)

* *

Zur richtigen Beurtheilung des vorhergehenden Artikels empfehle ich die Recens. desselben in der Allg. Bibl. (B. 22. S. 21.) — Ueber die, Allegorien hervorbringende Kraft der Seele, als Beweis für Genie, oder vielmehr für eine, zu den Bestandtheilen des Genies, gehörende Eigenschaften der Seele, ist der Essay on Original Genius, Lond. 1767. 8. S. 172 u. f. — über den allegorischen und symbolischen Geist der Alten überhaupt der 1te B. von Court de Gebelin Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne, Par. 1777. 4. — über den dichterischen Gebrauch von Allegorieen (ihre Verwandlung in Fabel und nebenher auch über ihren Ursprung) Chr. G. Heyne's Prolus. de causis fabularum physicis 1765. und besonders die Comment. de origine et causis fabb. Homericar. (Nov. Comment. Vol. VIII. deutsch in der N. Bibl. der sch. Wiss. B. 23.) — über den Unterschied in der Darstellung allegor. Personen zwischen Dichtkunst und Mahlerey, Lessings Lackoon (S. 113 u. f.) verglichen mit dem ersten der kritischen Wälder (11 und 12. S. 126 u. f.) — — über die Allegorie oder die allegorischen Personen in der Epopee, der Spectator Vol. IV. 273. — die neuen kritischen Briefe (S. 254. 2te Aufl. Zürich 1763. 8.) — A. Schlegels Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie, besonders in der Epopee (bey s. Batteux 2. 299.) — Home's Elements of Criticism (Chap. XXII. Vol. 2. p. 385.) vergl. mit dem Abschnitt, Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Erdichtung in Riedels Theorie (vorzüglich S. 195 u. f.) — — über allegorische Personen im Drama, Dubos reflex. crit. T. I. Sect. XXV. p. 205. (des personnages et des actions allegoriques par rapport à la poesie) — über die Allegorie, in Ansehung der Aesopischen Fabel, Lessings Abhandlung von dem Wesen der Fabel, verglichen mit der Bibl. der schönen Wiss. 7. S. 40. — — von dem neuern Gebrauche der Mythologie, die Fragmente über die deutsche Litteratur (3. S. 123 u. f.) — über die Darstellung von Allegorieen überhaupt, Campbell's Philosophy of Rhetoric (2. p. 148.) — über die verschiedenen Arten von Allegorie, besonders in der Poesie der Ebräer, Lowth's Praelect. (X und XI. p. 205 et sq. Ed. Gött.) und über die Eigenthümlichkeiten derselben bey den leztern, Hrn. Herders Werk vom Geiste der Ebräischen Poesie (2. 9. 13 u. f.) — — über Allegorie, als bloße Sprachfigur, Home's Elements of

*) S. Mythologie.

of Criticism (2. p. 275) und in wie fern sie sich in Gleichniß und Metapher verwandeln lasse oder nicht, woher für sie die Bilder zu nehmen sind, und welchen Gemüthszustand sie voraussetzt, die Recension des vorstehenden Artikels in der N. Bibl. der sch. Wiss. 15. S. 40 u. f. — über allegorische Dichterey überhaupt J. Hughes Essay an Allegorical Poetry (vor s. Ausgabe der fairy Queen, London 1715. 12. 6 B.) — über den Hang zu allegorischen Dichtereyen bey der Wiederauflebung der Wissenschaften (obgleich nicht gänzlich befriedigend) Warton's observations on the fairy Queen, (T. 2. S. X. p. 87 u. f.) — über die Schwierigkeiten bey ganz allegorischen Gedichten, der 2te Theil der Briefe zur Bildung des Geschmackes (S. 158. 2te Ausg.) — und zum Verständnisse der, ursprünglich, allegorischen Dichtungen in den griechischen Dichtern Apollodori Bibliotheca (in H. Heyne's Ausgabe und mit seinen Noten) nachzulesen. — — Andere Schriften, welche in so fern zu richtigen Begriffen von Allegorie überhaupt führen können, als sie Kosmogonieen und Theogonieen alter Völker, philosophische Systeme, oder einzele Schriftsteller bloß erklären, hier anzuführen, ist der Ort nicht; doch gewährt über diesen Artikel noch, aus Warburton's Divine legislation, der 4te Abschnitt über die Hieroglyphen (franz. besonders abgedruckt unter dem Titel: Essai sur les Hieroglyphes des Epypt. Par. 1744. 8. 2 B.) — Spence's Polymetis, or enquiry concerning the agreements between the Roman poets and the remains, of the anc. Artists, Lond. 1747. fol. so wie über H. Sulzers Rath, zu Allegorieen Naturgeschichte zu gebrauchen, Ackir's Essay on the Application of natural history to Poetry (Warrington 1777. 8. deutsch, Leipz. 1779. 8. mit Zusätzen) Auskunft. — — Ungeachtet H. Sulzer über die eigentlich ganz allegorischen Werke der redenden Künste nichts zu sagen für gut gefunden hat: so wird denn doch eine kleine Rückweisung auf sie hier an ihrer Stelle stehen. Die besten (diejenigen nicht mit gerechnet, welche man mit Gewalt dazu gemacht hat,) sind, ausser Spensers Fairy Queen, Cl. Claudiani de Nuptiis Honorii et Mariae Carmen (Op. Tom. I. p. 133. Ed. Gesn.) — I Trionfe d'Amore, della Castità, della Morte, della Fama, del Tempo e della Divinità von Petrarca (s. Meinh. Vers. über die ital. Dichter Th. 1. S. 340) — La Strada della Gloria von Metastasio (in s. W.) — Deux Livres d'Allegories von J. B. Rosseau (in s. W.) — Le Temple de Gout und Macare et Theleme, zwey Gedichte von Voltaire (in s. W.) — Temple of Fame von Pope — Choice of Hercules (in Dodsley's Collection 3. S. 7.) — The Education of Achilles von Bedingfield (ebend. S. 121.) — Providence, an allegorical Poem, by J. Ogilvie, L. 1764. 4. — J. E. Schlegels Krieg der Schönheit und des Verstandes (in s. W. B. 4. S. 92.) — — Unter den prosaischen Werken dieser Art steht das berüchtigte Tale of a Tub (Lond. 1704.) (ich rede nicht von Innhalt, sondern von Ausführung) an der Spitze; einzele glückliche ganz allegorische Aufsätze finden sich im Spectator. Von deutschen Aufsätzen führe ich nur das erste Stück aus dem 1ten B. des Philosophen für die Welt, Leipz. 1775. 8. an. — —

Allegorie in zeichnenden Künsten. Eigentlich können diese Künste nur einzele Dinge, und von Begebenheiten nur das, was auf einmal, oder in einem untheilbaren Augenblik hervorgebracht wird, vorstellen. Durch die Allegorie wird darin das Unmögliche möglich gemacht. Allgemeine Begriffe werden durch einzele Gegenstände, und auf einander folgende Dinge auf einmal, vorgestellt. Die Allegorie in den zeichnenden Künsten ist von der höchsten Wichtigkeit, weil sie dadurch ihre höchste Kraft erreichen. Zwar giebt es Liebhaber, die eine starke Abneigung gegen die Allegorie in der Mahlereyn

leren haben; und es ist nicht zu leugnen, daß die meisten allegorischen Gemählde diese Abneigung zu rechtfertigen scheinen. Entweder sind sie ohne Geist und Kraft blos von willkührlichen, mehr hieroglyphischen, als würklich allegorischen Bildern, zusammengesetzt, oder so unverständlich, daß nur ein Oedipus ihre Bedeutung errathen kann. Dieses aber beweist blos, daß schlechte Allegorien keinen Werth haben. Würden Kenner der Natur und des Alterthums den Künstlern beystehen, so könnte diese Art leicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht werden. Wir wollen uns deßwegen nicht verdrüßen lassen, diese Sache in die genaueste Untersuchung zu nehmen.

Hier ist die Allegorie die Vorstellung des Allgemeinen durch das Einzele, odere Besondere. Einen besondern Fall vorstellen, da ein Mensch gerecht oder wohlthätig handelt, dies ist der gemeine oder natürliche Ausdruk der zeichnenden Künste; aber die Gerechtigkeit oder Wohlthätigkeit allgemein und durch natürliche Zeichen vorstellen, ist Allegorie. Sie ist aber nicht blos auf Begriffe eingeschränkt, sondern erstrekt sich auch auf ganze Vorstellungen, darin verschiedene Begriffe in Eins verbunden werden; sie kann allgemeine Wahrheiten vorstellen, und wird dadurch zu einer würklichen Sprache. Sie ist von der Sprache wesentlich durch die Natur der Zeichen unterschieden, die in der Sprache willkührlich, in der Allegorie natürlich sind. Daher ist die Sprache nur denen verständlich, die von der Bedeutung der Wörter unterrichtet sind; die Allegorie muß, ohne Unterricht über die Bedeutung, verständlich seyn. Sie ist eine allgemeine Sprache, allen Menschen von Nachdenken verständlich, wenn sie gleich keinen Unterricht darin gehabt haben.

Man muß sie nicht mit der Bildersprache verwechseln, die durch willkührliche Zeichen spricht. Dieser wollen wir den Namen der Hieroglyphen zueignen. Sie kommt mit der gemeinen Sprache darin überein, daß sie nur denen verständlich ist, welchen die Bedeutung ihrer Zeichen erklärt worden ist. Es ist um so viel nöthiger, diese Begriffe genau zu fassen, da sie oft selbst von Kennern verwechselt werden. Ein solcher hat, zum Beyspiel, eine Erfindung des Augustin Carrache, als eine schöne Allegorie gelobt, die keine Allegorie, sondern eine Hieroglyphe, oder ein so genanntes Rebus, ein bloßes Wortspiel ist. Das Gemählde stellt den Gott Pan vor, den Amor überwunden hat, und dieses soll den allgemeinen Satz ausdrüken, die Liebe überwindet alles.*) Die ganze Erfindung gründet sich darauf, daß der Name des Gottes Pan in der griechischen Sprache alles bedeutet. Dergleichen Hieroglyphen schließen wir von der Allegorie aus.

Doch müssen wir, um dem Gebrauch, und vielleicht auch der Nothwendigkeit, etwas nachzugeben, hierüber nicht allzustrenge seyn. Es ist manches hieroglyphisches Bild so unwiderruflich in die Allegorie aufgenommen worden, daß es durchgehends für würklich allegorisch gehalten wird. Eine weibliche Figur mit Spieß und Schild, einem Helm auf dem Kopfe, auf welchem eine Nachteule sitzt, und mit einem Brustharnisch, ist kein natürliches Zeichen der Weisheit, und also keine wahre Allegorie: indessen ist es unwiderruflich dafür angenommen. Man ist es gewohnt, vielen blos hieroglyphischen Zeichen der Alten den Rang der wahren allegorischen Bilder zu lassen, weil wir von Kindheit auf so daran gewohnt

*) Richardson. Description des tableaux Tom. III. Part. I. p. 50.

gewohnt werden, daß sie uns wie natürliche Zeichen vorkommen.

Bey dieser Gelegenheit ist hier auch noch vorläufig zu erinnern, daß in der Absicht, in welcher die redenden und zeichnenden Künste die Allegorie brauchen, sich ein Unterschied findet, der diesen etwas mehr Freyheit als jenen erlaubt. Die Rede kann sich überall des eigentlichen Ausdruks bedienen, und geht deßwegen davon nicht ab, als wenn es mit merklichem Vortheil geschieht. Es würde ein Fehler seyn, die allegorische Sprache zu brauchen, wo sie nichts anders ausrichtet, als die gemeine Sprache. Die zeichnenden Künste haben für allgemeine Begriffe und Sätze keine eigentliche Sprache. Also ist ihnen erlaubt, wenn es auch ohne Verstärkung des Nachdruks geschicht, allegorisch zu seyn, und ihre Zeichen blos in die Stelle der gemeinen Sprache zu setzen. Es ist nicht allemal ein Fehler, wenn ihre Allegorie die Sachen nicht stärker sagt, als der gemeine Ausdruk der Rede. Wenn z. B. auf einer alten römischen Schaumünze das Reich unter einer zu Boden gesunkenen Person vorgestellt wird, die durch den Kaiser Vespasianus wieder aufgerichtet wird, so sagt diese Allegorie nicht das geringste mehr, auch mit nicht mehr Kraft, als der eigentliche Ausdruk der Sprache, er hat das gefallene Reich wieder hergestellt, sagen würde. Hier muß dem Zeichner schon zum Verdienst angerechnet werden, was bey dem Redner noch keiner wäre. Man muß also in zeichnenden Künsten das schon für Allegorie gelten lassen, was in den redenden noch gemeiner Ausdruk wäre. Indessen verdienen immer diejenigen Allegorien unsere vorzügliche Achtung, welche allgemeine Sachen nicht blos verständlich, sondern auch noch mit Kraft und ästhetischem Vortheile ausdrüken.

Nun wollen wir die Gattungen der Allegorie näher betrachten. Nach dem Unterschied ihrer Bedeutung sind sie von zweyerley Art: entweder stellen sie uns blos einen einzigen unzertrennbaren Gegenstand vor; ein unsichtbares Wesen, einen Begriff, eine Eigenschaft — oder sie verbinden deren mehrere, um eine Handlung, eine geschehene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zusammengesetzte Vorstellung auszudrüken. Die erste Art wollen wir allegorische Bilder, die andere Art allegorische Vorstellungen nennen. Sehen wir auf den Unterschied in der Materie der Allegorie, so ist sie auch von zwey Arten. Die eine nimmt ihre Bilder ganz aus der Natur, indem sie z. B. die Arbeitsamkeit durch eine Biene vorstellt; die andere erdichtet die Bilder ganz oder zum Theil. Jener sollte man den Namen des Sinnbildes geben, dieser aber den Namen der eigentlichen Allegorie.

Wir betrachten also zuerst die allegorischen Bilder, sie seyn Sinnbilder oder eigentliche Allegorien. Die gemeinste Gattung derselben ist die, die weiter keinen Vortheil hat, als daß sie die Vorstellung der Sache möglich macht. Sie thun nichts mehr, als ein lateinisches Wort in der deutschen Sprache, wenn diese keines hat, dieselbe Sache auszudrüken. So sagt uns das Bild einer Frauensperson, mit einer geschlossenen Krone auf dem Kopf und in einem mit goldenen Lilien bezeichneten Mantel, nichts mehr, als das Wort Frankreich sagen würde. Sie sind von zweyerley Art: solche die blos die Namen der Sache bezeichnen, oder sie schlechtweg nennen, wie z. E. der Frosch und der Eidex in zwey Jonischen antiken Voluten, welche die Baumeister Batrachus und Saurus bezeichnen sollen;*) oder

*) S. Winkelm. Anm. über die Baukunst der Alten.

oder sie zeigen die Sache durch eine ihrer Eigenschaften an, wie die Vorstellung der Stadt Damaskus durch das Bild einer Frauensperson, die Pflaumen in der Hand hält,*) welche Frucht dieser Stadt vorzüglich eigen war. Von diesen Arten sind ungemein viel allegorische Bilder: sie sind im Grunde bloße Hieroglyphen; die aber deßhalb, wie kurz vorher ist angemerkt worden, nicht zu verwerfen sind. Die Noth hat sie eingeführt.

Einen höhern Rang verdienen die Bilder, die uns nicht blos schlechthin die Namen und das Sichtbare der Dinge anzeigen, sondern zugleich etwas von ihrer Beschaffenheit vorbilden. Sie gleichen den vielbedeutenden Wörtern, deren Ableitung oder Zusammensetzung uns schon einigermaßen die Erklärung der Sache giebt, sind natürlich bedeutende Zeichen. So ist das Sinnbild der Seele oder der Unsterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrüken. Es zeigt nicht blos die Unsterblichkeit an, sondern auch, daß die Seele erst denn in ihr rechtes Leben komme, nachdem sie die Hülle des Körpers abgelegt hat. Das allegorische Bild der Gerechtigkeit mit verbundenen Augen und der Waage in der Hand drükt nicht blos das Wort Gerechtigkeit aus, sondern auch die Eigenschaft derselben, daß sie sich durch kein Ansehen und keinen Schein verblenden lasse, daß sie nicht voreilig sey, sondern das Recht auf das Genaueste abwäge.

Daß diese Bilder jenen weit vorzuziehen seyen, darf nicht erinnert werden. Eine wichtigere Bemerkuug aber ist es, daß der Künstler, dem es nicht an Genie fehlt, einem an sich wenig bedeutenden Bilde durch Anbringung charakteristischer Züge, eine natürliche Bedeutung geben könne. So hat Poußin auf eine geistreiche Art den Nil bezeichnet, indem er ihm den Kopf in Schilf verstekt hat, um anzuzeigen, daß sein Ursprung noch nicht entdekt worden. Bilder von Sachen, die sinnliche Eigenschaften haben, von Ländern, Städten, Flüssen, können auf diese Weise durch Zusätze bedeutender gemacht werden. Es geht auch mit solchen an, die blos abgezogene Begriffe vorstellen. So hat ein griechischer Künstler, Namens Buphalus, die Fortuna, oder das Glük auf diese viel bedeutende Art abgebildet, daß er ihr eine Sonnenuhr oder einen Gnomon auf den Kopf und ein Horn des Ueberflußes in die Hand gegeben.*) Unter den geschnittenen Steinen, die Mariette herausgegeben hat, ist einer mit einem Bilde, das für eine viel bedeutende Allegorie der Dichtkunst kann gebraucht werden. Ein Genius steht auf einen Gryph; die rechte Hand lehnt sich auf eine Leyer, die auf einem, auf einen Würfel gesetzten, Dreyfuß steht. Der Würfel kann die Richtigkeit der Gedanken, der Dreyfuß die Begeisterung, die Leyer die Harmonie bedeuten; die drey wesentlichen Eigenschaften eines Gedichts.**)

Diejenigen allegorischen Bilder, die aus menschlichen Figuren bestehen, können durch Stellung, Charakter und Handlung die höchste allegorische Vollkommenheit erreichen. Durch dieses Mittel können die an sich so wenig bedeutenden Allegorien der Städte und Länder, sobald sie bey besondern Gelegenheiten gebraucht werden, höchst nachdrüklich seyn, wenn der Künstler den Ausdruk in seiner Gewalt hat; wenn etwas von dem Geist in ihm wohnt, durch welchen Aristides geführt, den Charakter des athenienstschen Volks in einer einzigen Figur ausgedrükt hat. Wie

*) Winkelm. Alleg. S. 92.

*) Pausanias L. IV.

**) Mariette. Pierres gravées n. 17.

Wie große und mannigfaltige Kraft liegt nicht in dem Bild der Verläumdung, das Apelles gemahlt hat?*) Und wie höchst fürchterlich ist nicht das Bild des Krieges beym Aristophanes,**) da Mars, ein sonst wenig bedeutendes Bild, in einem ungeheuren Mörsel Städte und ganze Länder zermalmet?

Freylich gehört zu dergleichen Bildern ein Genie, das nur Künstlern vom ersten Range zu Theil geworden. Unter der unzählbaren Menge allegorischer Bilder auf den Münzen der Alten finden sich nur wenige, und unter denen, die Winkelmann in seinem Werk von der Allegorie in ein Verzeichnis gesammelt hat, kein einziges, von großer ästhetischer Kraft. Das höchste in dieser Gattung trift man in den Bildern der Gottheiten an, die einigermaßen unter die allegorischen Bilder können gerechnet werden.†) Des Phidias Jupiter war nichts anders, als ein allegorisches Bild der Gottheit; und der berühmte Apollo in Belvedere, was ist er anders als eine vollkommene Allegorie der Sonne, deren immerwährende Jugend, deren reizende Lieblichkeit und niemals ermüdende Würksamkeit, in diesem wundervollen Bilde dem Auge zu sehen gegeben werden?

Künstler sollen hieraus lernen, wie selbst solche Bilder, die an sich von schwacher Bedeutung sind, durch das wahre Genie zum höchsten Ausdruk können erhoben werden. Sie sollen aber zugleich erkennen, daß die Bilder diese hohe Kraft nicht durch schwache Zeichen, die man attributa nennet, erhalten. Sie sollen lernen, daß es nicht genug ist der Gerechtigkeit die Waage in die Hand zu geben; sondern die Themis mit dem ihr eigenen göttlichen Charakter zu bezeichnen, wie Jupiter und Apollo in jenen erhabenen Bildern, mit dem ihrigen bezeichnet worden. Nicht der witzige Künstler, der kleine und subtile Aehnlichkeiten bemerket, sondern der große Geist, der jede Eigenschaft des Geistes, jede Empfindung der Seele sichtbar machen kann, ist in solchen Erfindungen glüklich.

Zwar gehört auch das kleinere der Zeichenkunst zur glüklichen Allegorie, um auf das wesentliche zu führen, und die Deutung zu erleichtern. Wir wollen das Bild des Mondes auf der Stirne der Diana nicht verwerfen; es leitet uns auf die Deutung; nur muß der Künstler sich nicht einbilden, damit der Allegorie Genüge geleistet zu haben, und sich übrigens mit jeder weiblichen Figur, die dieses Zeichen trägt, begnügen. Diese kleinere, ohne weitere Kraft redende Zeichen, sind in dem allegorischen Bilde um so viel nöthiger, da die zeichnenden Künste sonst, bey ihren kräftigsten Bildern, uns oft in Ungewißheit lassen würden. Würde es einem Künstler auch noch so sehr glüken, in dem Bilde des Saturnus die Zeit auszudrüken, so wird ihm noch überdem das Stundenglas, oder ein anderes Zeichen dieser Art, nicht unnütze seyn; weil erst dieses uns gleichsam den Namen des Bildes angiebt, dessen Eigenschaften hernach aus seinem Charakter zu erkennen sind. Der Zeichner ist hierin ungemein viel eingeschränkter, als der Dichter. Dieser bringt seine Allegorie in dem Zusammenhang an, der leicht auf die Deutung derselben führet: jener muß gar zu oft sein Bild allein hinsetzen, wo außer ihm nichts ist, das seine Deutung erleichtert. Darum muß er nothwendig auf Nebensachen sehen, die dieses thun. Nur muß er, wie gesagt, sich damit nicht begnügen, sondern auf das Große im Ausdruk arbeiten. Wenn das, was man uns von der Geschik-

*) S. Lucians Beschreibung davon.
**) In dem Lustspiel der Friede.
†) S. Statuen.

Geschiklichkeit der alten Mahler und Bildhauer berichtet, wahr ist: so haben viele derselben den Geist gehabt, Bilder, wie wir sie hier fodern, würklich zu machen; so muß ihnen in der Allegorie, dem schwersten Theile der Kunst, nichts unmöglich gewesen seyn. Konnte Euphranor den Paris so mahlen, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte;*) so müßte wahrlich dem Euphranor in der Allegorie nichts zu schwer gewesen seyn. Wir haben an einem andern Orte**) unsre Meynung über diese und ähnliche Nachrichten von der Kunst der Alten gesagt. Aber es ist in Wahrheit dem Genie mehr möglich, daß der Verstand begreift, und deßwegen nicht ohne Nutzen, daß neuere Künstler durch das Beyspiel der alten, wenn es auch übertrieben ist, gereizt werden. Kunstrichter müssen es machen, wie der Philosoph Diogenes in der Moral; sie können immer den Ton etwas zu hoch angeben.†)

Es wäre zu wünschen, daß jemand die allegorischen Bilder der Alten aus allen Schriften und Cabinetten zusammen suchte, und daraus eine bessere Iconologie machte, als die Ripa gegeben hat. Oft fehlt einem Künstler von Genie nichts, als daß er wisse, was andern vor ihm schon möglich gewesen. Hätten doch Lessing und Klotz, die so manchen Schriftsteller durchsuchten, um einen eben nicht sehr wichtigen Streit fortzusetzen, ihre Bemühungen hierauf gewendet!

*) Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, iudex Dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector. Plin. LXXXIV. 8.

**) S. Antik.

†) S. Diog. Laert. in dem Leben des Diogenes.

Den nächsten Rang nach den einzeln allegorischen Bildern nehmen die allegorischen Vorstellungen ein, welche gewisse Lehren oder allgemeine Sätze ausdrüken. Hier gilt der so gar oft zur Unzeit angeführte Ausspruch des Horaz:

> Segnius irritant animos demissa per aurem
> Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus —

Wenn übrigens ein allegorisches Gemähld eine Wahrheit mit nicht mehr Kraft sagt, als es durch den Ausdruk der Rede würde geschehen seyn, so hat es den Vortheil der Lebhaftigkeit; weil wir hier sehen, was wir dort blos im Verstande, oder in der Einbildungskraft, dem bloßen Schatten der Sinnen, vor uns haben. Kommt zu diesem Vortheile der allegorischen Vorstellung noch die innerliche Vollkommenheit derselben, so wird ihre Würkung so stark, daß sie alle poetische Kraft weit übertrifft; und hierin liegt eben der höchste Endzwek der Kunst.

Es sey mir vergönnt, hier eine Anmerkung zu machen, die vermuthlich noch an mehrern Orten dieses Werks vorkommen wird, aber nicht zu oft wiederholt werden kann. Es ist ein großer Mißbrauch der Kunst, daß noch so sehr durchgehends ein vollkommener Pinsel mehr, als eine vollkommene Erfindung gelobt wird. Dieses heißt Mittel ohne Rüksicht auf den Endzwek schätzen. Die meisten Kenner gleichen dem Geizhals, der sich blos im Besitz eines Mittels, das er niemals zu gebrauchen gedenket, selig preist. Die glükliche Erfindung einer wichtigen Allegorie giebt einem Gemählde einen größern Werth, als es selbst von Titians Pinsel erlangen würde, wenn dieser nicht mit höherm Verdienst verbunden ist. Aber die Laufbahn, die nach diesem Ruhme führet, kann nur von

Genien der ersten Größe glüklich betreten werden. Wenige sind hierin glüklich gewesen, und dieser Theil der Kunst ist wahrlich die schwache Seite der neuen Zeichner, und noch mehr Blöße zeigen die Liebhaber hierin. Man fährt noch immer fort, die elenden und zum Theil kindischen Erfindungen des Otto Venius, welche wichtige Lehren des Horaz ausdrüken sollen, zu loben. Merke es, Sammler der Kupfer! Ich sage nicht, daß Venius ein schlechter Zeichner gewesen, sondern daß seine Horazischen Sinnbilder elende Erfindungen seyen.

Man kann die ausgeführteren allegorischen Vorstellungen in Ansehung des Inhalts in drey Gattungen eintheilen. In physische, in moralische, und in historische. Es ist der Mühe werth, hierüber etwas umständlich zu seyn. Physische Vorstellungen sind solche, da ein Gegenstand aus der Natur in einem etwas ausführlichen allegorischen Gemählde vorgestellt wird. Eine Jahrszeit, die Nacht, oder eine andre Tageszeit; eines der drey Reiche der Natur; die Natur selbst, im Ganzen betrachtet, und dergleichen. Wir sprechen hier nicht von blos einzeln Bildern solcher Gegenstände, sondern von ausführlichen Vorstellungen, die im Gemählde das sind, was Kleists Frühling, oder Zachariäs Tageszeiten, in der Dichtkunst. Solche Gemählde stellen einige der wichtigsten Eigenschaften des Gegenstandes, den sie mahlen, vor. Hätte Pesne seinen Vorsatz ausgeführt, ein Dekengemählde, das er in Rheinsberg,*) gemahlt hat, und darin der Anbruch des Tages vorgestellt ist, in Kupfer äzen zu lassen, so würde dasselbe hier als ein schönes Beyspiel dieser Art können angeführt werden. Dergleichen Vorstellungen können eben so ausfürliche Bilder natürlicher Gegenstände geben, als die sind, die Dichter uns vormahlen. Sie sind gemahlte Gedichte, deren Inhalt aus der sichtbaren Natur genommen, aber mit sittlichen und pathetischen Gegenständen untermenget ist.

*) So klein dieser Ort ist, so bekannt muß er dadurch seyn, daß einer der größten jetztlebenden Monarchen sich daselbst zu den großen Thaten vorbereitet hat, die hernach vor unsern Augen ausgeführt worden sind.

Die zweyte Gattung dieser Vorstellungen kann die moralische genennet werden. Sie stellt allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der sittlichen Welt vor. So ist die Beobachtung, daß Dichtkunst und Musik große Kraft haben, die Liebe hervor zu bringen, auf einem geschnittenen Stein*) allegorisch also vorgestellt. Amor bittet den Apollo inständig und etwas ungedultig, ihm seine Leyer zu geben. Auf einem andern bekannten Stein reitet Amor auf einem Tyger oder Löwen, um anzudeuten, daß die Liebe auch die wildesten Gemüther zahm mache. Diese Allegorie kann mehr oder weniger ausführlich seyn. Das schon erwähnte Gemählde von der Verläumdung ist ausführlich, und giebt uns durch mancherley lebhafte Züge die Schändlichkeit dieses Lasters zu fühlen. Solche Gemählde sind von den Allegorien der Rede nur darin unterschieden, daß sie dem Auge vorbilden, was die andern der Einbildungskraft durch Wörter vorstellen. Die Anmerkung, die dem Pythagoras zugeschrieben wird, daß in den Staaten, die eine Zeit lang im Wolstande gewesen, zuerst die Ueppigkeit sich einschleicht, hierauf der Ueberdruß, denn unnatürliche Ausschweifungen, auf welche zuletzt der Untergang folget, ist schon ein Gemählde. Der Mahler darf es nur aus der Einbildungskraft auf die Leinwand bringen.

*) Mariette n. 14.

Die dritte Gattung endlich ist die historische; da Begebenheiten entweder blos angezeiget, oder umständlicher vorgestellt werden. Im ersten Falle entsteht die gemeine historische Allegorie, dergleichen man so häufig auf den Münzen der Alten und Neuen antrifft; der andre Fall giebt die höhere historische Allegorie, zu welcher die bekannten Gemählde des Le Brün, worauf einige Thaten Ludwigs XIV. vorgestellt sind, gehören. Diese Allegorie scheint das höchste und schwerste der Kunst zu seyn, das nur Mahler vom ersten Range erreichen. Schon in redenden Künsten ist dieses das schwerste, daß eine große Begebenheit oder Handlung, in einem merkwürdigen Gesichtspunkte gefaßt, durch eine einzige Periode der Rede so ausgedrukt werde, daß wir durch Hülfe eines Hauptbegriffs das Besondere derselben übersehen können.

Wer darin glüklich seyn will, der muß nicht nur, wie der große Redner, ungemein viel zusammen zu fassen, sondern es noch überdies sichtbar zu machen wissen. Darin liegt der Grund der so sehr großen Seltenheit vortrefflicher Allegorien dieser Art, deren Kunst etwas näher entwikelt zu werden verdienet. Die allegorische Vorstellung einer Begebenheit hat eigentlich nichts erzählendes; denn sie stellt nicht sowol die Begebenheit, als eine wichtige viel sagende Anmerkung über dieselbe vor, dergleichen etwa große Geschichtschreiber machen, da sie eine Begebenheit in einem besonders merkwürdigen Gesichtspunkt vorstellen, wie es Tacitus oft thut, als: breves et infaustos populi romani amores. *) Ihr Endzwek geht nicht auf die Ueberlieferung der Geschichte, dieses kann auf eine leichtere und bessere Art geschehen; sondern auf die Darstellung derselben in einem sehr lebhaften Gesichtspunkte. Dieses Geschäfft ist für den Geschichtschreiber schon sehr schwer, für den Mahler ist es ein Gipfel der Kunst, den die größten Meister selten glüklich erreichen. Die Geschichte, welche dabey zum Grunde gelegt wird, muß sehr bekannt, zugleich aber entweder in ihren Absichten, oder in ihren Umständen, oder in ihren Folgen, etwas allgemein merkwürdiges haben. Dieses Allgemeine macht eigentlich das Wesen der Allegorie aus.

*) Tac. Annal. II. 42.

In der Gallerie von Düsseldorf ist ein Gemählde von Raphael, das einen Jüngling in dikem Gebüsche an einer Quelle sitzend vorstellt, aus welcher er Wasser geschöpft, das er in einer Schaale vor sich hält. So weit ist dieses Stük blos historisch, und mehr kann ein gemeiner Mahler auch mit Titians Pinsel nicht ausdrüken. Aber Raphael wußte in dieser einzelnen Figur hohe Gedanken, ein so erhabenes Nachdenken über eine Schaale voll Wasser auszudrüken, daß man in dem Jüngling Johannes den Täufer erkennt, der in der Wüste seinen göttlichen Beruf überdenkt, und itzt glaubt man, seine erhabene Gedanken über die Taufe selbst zu empfinden. Dieses gränzet nun schon an die hohe Allegorie. Wer nur Körper mahlen kann, muß sich daran nicht wagen. Wenn er auch für jeden einzeln Begriff ein noch so richtiges Bild hätte, so würde der doch nur eine leserliche Hieroglyphe, aber keine Allegorie darstellen. Diese muß uns nicht den Buchstaben der Geschichte, sondern ihren Geist geben.

Darauf kommt es also zuerst an, daß der Künstler in dem Körper der Begebenheit, die er allegorisch vorstellen will, eine Seele entdeke, und denn, daß er das unsichtbare Wesen derselben sichtbar mache. So müßte uns ein allegorisches Gemählde von Alexanders Eroberungen des persi-

schen Reichs, nicht Schlachten und Feldzüge, sondern entweder edle Rachgier, die, von einem übermüthigen Fürsten, an einem freyen Volke verübte Gewaltthätigkeit zu rächen; oder ausschweifende Herrschsucht mit allen ihren übeln Folgen, wenn sie einem schon mächtigen Fürsten von großem Verstande beywohnet; oder etwas dergleichen vorstellen, das uns gleich in einen Gesichtspunkt stellt, aus welchem wir die Sache im Ganzen übersehen können. Hat der Künstler die Seele seiner Geschichte erst entdeket, so wird es ihm nicht schwer werden, das Besondere, wodurch die Begebenheit angezeigt werden kann, zu erfinden. Personen, Zeiten, Oerter lassen sich endlich ohne Namen und Schrift noch wol kenntlich machen.

Wenn es wahr ist, was uns die Alten von dem Mahler Aristides sagen, daß er in einem einzigen Bilde den, aus widersprechenden Zügen zusammengesetzten, Charakter des atheniensischen Volks richtig ausgedrükt habe; so dürfen wir hoffen, daß uns einmal die Kunst allegorische Gemählde, wie etwa die folgenden dem Inhalte nach wären, liefern möchte. Die Verbesserung der Sitten durch die Wiederherstellung der Wissenschaften; daß große Werk der Kirchenverbesserung in seinen wichtigsten Folgen, oder in seinen Ursachen; die Entdekung der neuen Welt durch den Columbus in einigen der wichtigsten Würkungen derselben. Dergleichen Vorstellungen sind nicht gemahlte Erzählungen, wie so viel halb allegorische und halb historische Gemählde, sondern Vorstellungen von der Natur oder von der Würkung gewisser Handlungen. So viel war hier über die Beschaffenheit der Allegorie, über ihre Arten und über den Werth derselben zu sagen. Folgende Anmerkungen beziehen sich auf die Erfindung und auf den Gebrauch derselben.

Die Vollkommenheit der Allegorie hängt größtentheils von der glüklichen Erfindung einzeler allegorischer Bilder ab. Eine Sammlung der besten, die schon vorhanden sind, mit genauer Beurtheilung ihres Werths, würde diesen so wichtigen Theil der Kunst sehr erleichtern. Winkelmann hat einen Anfang dazu gemacht; aber es fehlt noch immer an der Entwiklung einleuchtender Grundsätze zu Erfindung der Bilder. Für denjenigen, der auf diesem Pfad gründlichen Ruhm zu erwerben sucht, möchten folgende Anmerkungen von einigem Nutzen seyn.

Bloße Hieroglyphen, die aus Noth gebraucht werden, lassen sich am leichtesten erfinden. Ein Wapenschild, eine äußerliche in die Augen fallende Sache, ist dazu schon hinlänglich. Doch sollten bloße Anspielungen auf Namen, wie ein Mann zu Pferde, um den Namen Philippus anzuzeigen,*) wenn sie gleich in den Antiken häufig vorkommen, verbannet werden. Dergleichen Bilder konnten nur zu der Zeit entschuldiget werden, als man noch nicht schreiben konnte, und sollten auch itzt nicht gebraucht werden, als da, wo die Schrift oder ein anderes Zeichen schlechterdings unmöglich ist. Unter die Hieroglyphen, die in der Allegorie gute Dienste thun, rechnen wir auch solche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine in den Gebräuchen gegründete Bedeutung haben. So sind Zepter und Kronen, Könige und Regenten zu bezeichnen, Widderköpfe und Opferschaalen in den dorischen Friesen, wodurch Tempel angedeutet werden, Kriegsarmaturen auf Zeughäuser und dergleichen Bilder dieser Art haben keine Schwürigkeit. Eine gute Bekannt-

*) S. Winkelmann von der Allegorie S. 99. wo noch viel dergleichen mit dem Namen der Allegorie beehrte Wortspiele vorkommen.

ekanntschaft mit den Gebräuchen
r Völker giebt sie von selbst an die
and.

Wahre allegorische Bilder, welche
ne Eigenschaft der Sache, die sie
rstellen, ausdrüken, sind schwer
erfinden. Dazu gehört, daß man
e Begriffe der Sachen, welche vor=
stellen sind, deutlich entwikle, und
ihrer größten Einfalt sehe, beson=
rs das Eigenthümliche, was die
ache am gewissesten bezeichnet, deut=
h fasse. So hat jede Tugend außer
m, was sie mit den übrigen ge=
ein hat, etwas Eigenthümliches
id Bezeichnendes, entweder in ih=
m Ursprung oder in ihrer Wür=
ng; für diese muß der Künstler ein
ichen finden. Hiezu dienet, was
dderswo *) von Erfindung der Bil=
r überhaupt ist angemerkt worden.
le dort angeführten Arten der Bil=
r haben hier statt.

Einige allegorische Bilder haben
e Natur der Beyspiele, wie Ore=
s und Pylades, als ein Bild der
eundschaft; andere der Gleichnisse,
ie ein Schiff mit aufgeblasenen Se=
ln, als ein Bild des glüklichen
ortganges; andere der eigentlichen
legorie, wie ein Sieb, das zum
asserschöpfen gebraucht wird, als
Bild einer eitlen Unternehmung.
ie Wahl dieser Gattungen der alle=
rischen Bilder wird durch die be=
ndern Umstände, darin man sie
aucht, bestimmt. So könnte zum
empel in einem Gemählde, da zwey
änner sich über einen vor ihnen
henden Jüngling ernstlich unter=
den, der Inhalt ihrer Unterredung
rch die Allegorie des Beyspiels
utlich ausgedrükt werden. Wenn
er der beyden Männer auf ein in
m Zimmer hangendes Gemählde
utete, das den Achilles vorstellt,
Ulysses an dem Hofe des Lyko=
edes ihn ausforscht. Denn da=
rch würde angedeutet, daß die Un=
terredung den natürlichen Beruf des
Jünglings zu einer gewissen Lebens=
art zum Inhalt habe. Hingegen
drükt ein einziges allegorisches Bild
des Schmetterlings, auf den Sokra=
tes, in ernsten Betrachtungen ver=
tieft, seine Augen heftet, hinlänglich
aus, daß er über die Unsterblichkeit
denke.

*) S. Bild.

So muß die Wahl der Bilder alle=
mal durch den Gebrauch derselben
bestimmt werden. Bilder der eigent=
lichen Allegorie bekommen ihre Be=
deutung fürnehmlich, wenn sie nicht
für sich da stehen, sondern geschikt
mit andern Gegenständen verbunden
sind. So können Mohnköpfe ver=
schiedene Bedeutungen haben. In
einen Kranz um die Schläfe einer ru=
henden Person gewunden, bedeuten
sie den Schlaf. Es wäre aber auch
leicht, sie in anderer Verbindung zum
Bilde der Fruchtbarkeit zu machen.

Also gehört es zur Erfindung der
Bilder, daß man ihren Gebrauch
genau vor Augen habe. Diejenigen
scheinen die besten zu seyn, welche als
Attributa, oder Kennzeichen, mensch=
lichen Figuren beygelegt werden;
weil sie auf diese Art mit der Vor=
stellung einer Handlung können be=
gleitet werden, wodurch ihre Bedeu=
tung viel größer und auch kräftiger
wird. So könnte die Eitelkeit, sich
andern zur Bewunderung darzustel=
len, durch das Bild eines Pfauen
wol ausgedrukt werden; aber brauch=
barer wird die Allegorie, wenn man
eine weibliche Figur dazu wählt, an
der man die Pfauenfedern als ein Ab=
zeichen anbringt. Denn dadurch hat
man Gelegenheit, durch den Ausdruk
des Charakters, durch Stellung und
Handlung die Allegorie viel bestimm=
ter und nachdrüklicher zu machen;
deßwegen haben die griechischen
Künstler so viel allegorische Personen
erdacht. Ein sehr schönes Beyspiel
ist das oben erwähnte Bild der Noth=
wendigkeit aus dem Horaz.

Von der glüklichen Erfindung einzeler Bilder hängt auch die Erfindung ganzer Vorstellungen ab, sie seyn von der physischen, moralischen oder historischen Gattung. Diese Vorstellungen müssen nothwendig durch handelnde Personen angedeutet werden; denn eine aus bloßen Zeichen zusammengesetzte Vorstellung, nach Art der hieroglyphischen Schrift auf ägyptischen Denkmälern, verdient den Namen eines allegorischen Gemähldes niemals. Es würde vergeblich seyn, besondre Regeln zu Erfindung solcher Gemähldе geben zu wollen. Inzwischen kann es doch nützlich seyn, wenn der Künstler die drey Hauptwege zur Erfindung der Allegorie fleißig überdenkt, und sich übet, durch dieselben zu allegorischen Vorstellungen zu gelangen.

Der erste und leichteste ist der Weg des Beyspiels; da von der Sache, welche man allgemein vorstellen will, blos besondere Fälle, als Beyspiele vorgebildet werden, welche, entweder durch den Ort, oder durch gewisse Nebenumstände, leicht eine allgemeine Bedeutung bekommen können. Ein alter Mahler oder Bildhauer durfte nur in einem Tempel der Fortuna, den Dionysius in Corinth, den Tyrtäus an der Spitze eines Heeres, den Marius, wie er sich in einem Sumpf verstekt, Belisarius, der um Almosen bittet, oder andere, eben so treffende, besondere Fälle großer Glüksveränderungen, vorstellen; so war die Allegorie schon da. Der Ort allein verwandelte diese besondere Fälle in allgemeine Vorstellungen über die Macht des Glüks, dem nichts zu hoch ist, um niedergedrükt; nichts zu niedrig, um erhöhet zu werden. Eine von den erwähnten Vorstellungen, blos in einem Zimmer gemahlt, macht noch keine Allegorie aus. Doch würde es einem nachdenkenden Künstler nicht schwer werden, sie zur Allegorie zu machen. Ein Tempel der Fortuna, irgendwo in dem Gemäh[lde] selbst gut angebracht, auch bl[os] allegorische Verzierungen des R[ah]mens, der das Gemähldе einfaß[t], wären dazu hinlänglich.

Der Weg des Gleichnisses ist sch[on] schwerer. Der Künstler muß erst ei[n] gutes Gleichniß erfinden, das sein[e] Gedanken wohl ausdrüket, herna[ch] aber durch eine andre Erfindung d[ie] Deutung desselben anzeigen. E[in] Gemähld, auf welchem zu sehen wä[re], wie ein Sturmwind eine gewalti[ge] Eiche niederreißt, hingegen klein[e] schlanke Bäume und Sträucher bl[os] etwas niederbeuget, könnte als ei[ne] bloße Landschaft angesehen werde[n]. Es würde aber zur Allegorie werde[n], wenn auf demselben Gemählde Per[so]nen vorgestellt würden, an denen m[an] deutlich merkte, daß sie die Vorst[el]lung als ein Gleichniß auf die all[ge]meine Lehre anwenden, daß den W[i]derwärtigkeiten eine gemäßigte, na[ch]gebende Gemüthsart, und nicht e[in] stolzer widersetzlicher Sinn, entgeg[en] zu setzen sey. Eine mittelmäßige E[r]findungskraft kann durch diesen W[eg] zu schönen allegorischen Gemählde[n] kommen.

Der dritte Weg durch bloße Sin[n]bilder, ist der schwerste, aber au[ch] wenn er glüklich betreten wird, d[er] vollkommenste; indem er am wei[te]sten führet. Wer durch diesen W[eg] die Gewalt und die mancherley se[lt]samen Würkungen des Glüks vorst[el]len wollte; müßte es durch lau[ter] erdichtete Bilder thun, neben den[en] nichts wahres oder eigentliches stü[n]de, wie in den beyden vorhergehe[n]den Beyspielen. Daher werden d[er]gleichen Vorstellungen, reine Alleg[o]rien genennt. Das Glük würde z. [B.] als eine Göttin auf einem Thr[on] sitzen. Man würde ihr solche Attr[i]buta geben, wodurch verschiede[ne] Züge ihrer Macht sowol, als ihr[es] Eigensinnes angedeutet würden. E[in] Zauberstab in der Hand, könnte [...]

schne

hnelle und wunderbare Würkungen
rer Macht ausdrüken. Ihren
hron könnte man schwebend, und
on den verschiedenen, in allegori-
her Gestalt erscheinenden Winden
tragen, vorstellen, um sowol die
chnelligkeit, als die Unbeständig-
it ihrer Wendungen auszudrüken.
n dem Gesicht und in der Stel-
ng könnte Wankelmuth, Eigensinn,
rechheit und Unbesonnenheit aus-
drükt werden. Wollte man die
orstellung ausführlicher machen,
könnte in verschiedenen Nebenbil-
rn noch viel angezeiget werden.
n dem Gefolge der Göttin könnten
eichthum und Armuth, Hoheit und
clavereÿ, und verschiedene Bilder
eser Art erscheinen. Vor ihr her
nnte die Sicherheit ziehen oder et-
as ähnliches, um anzuzeigen, daß
as Glük unerwartet kömmt, und
rschiedenes von dieser Art.

An dergleichen allegorische Vorstel-
ngen aber muß sich kein Künstler
agen, als der sich getrauet in das
eiligthum der Kunst zu dringen, wo
pelles und Raphael zu allen Ge-
imnissen derselben sind eingeweyhet
orden. Denn hier gilt fürnehm-
h, was Horaz von den Dichtern
gt:

— mediocribus esse Poetis
Non homines, non dii, non con-
cessere columnae.

ben deßwegen, weil die reine Alle-
rie, wenn sie gut ist, das Höchste
r Kunst ausmacht, so wird sie,
enn sie in ihrer Art schlecht ist, zum
rächtlichsten derselben.

Der Gebrauch der Allegorie ist viel-
ltig. Die Baukunst bedient sich ih-
r, um ihren Werken Zeichen ihrer
estimmung einzuprägen. So wird
e in den Verzierungen des dorischen
rieses gebraucht, wo die Widder-
öpfe und Opferschaalen sich zu Tem-
eln; Schilder und Waffen, wie an
em Fries des Berlinischen Zeughau-
es, zu Kriegsgebäuden; Wapen-
schilder, Zepter und Kronen, wie an
dem Fries des Berlinisches Schlos-
ses, zu Pallästen der Monarchen,
schiken. Durch dergleichen allego-
rische Verzierungen, die an verschie-
denen Theilen der Gebäude anzu-
bringen sind, können selbige auch
zugleich einen bestimmten Charakter,
und, wenn es erlaubt ist, sich so aus-
zudrüken, ihre eigentliche Physiono-
mie bekommen. In dieser Kunst aber
kann die Allegorie nicht nur in Zier-
rathen, sondern auch in ganzen Wer-
ken angebracht werden. Statuen
und Gemählde, in Tempeln, in Ge-
richtshöfen und andern öffentlichen
Gebäuden, können mit großem Vor-
theil angebracht werden, um den
Hauptzwek der Künste zu erreichen. *)

Die Alten haben die Allegorie häu-
fig zur Bezeichnung ihrer Geräth-
schaften angebracht; Leuchter, Lam-
pen, alle Arten der Gefäße, Tische,
Stühle, wurden vielfältig mit alle-
gorischen Bildern ausgeziert. Sol-
che Allegorien haben freylich keinen
beträchtlichen Nutzen; sie dienen in-
zwischen doch dazu, daß sie auch die
gemeinesten Sachen interessant ma-
chen; daß die Vorstellungskraft auch
bey den gleichgültigsten Beschäffti-
gungen etwas gereizt wird; welches
doch auch ein Zwek der schönen Kün-
ste ist. **)

Inzwischen haben die hieroglyphi-
schen und allegorischen Verzierungen
solcher, zum täglichen Gebrauche die-
nender, Sachen den wichtigen Nu-
tzen, daß sie dem Mahler sehr oft in
seinen allegorischen Arbeiten große
Dienste thun, die Personen oder auch
allegorische Bilder zu bezeichnen.
Ein Schäferstab auf einem Grab-
mal kann schon hinlänglich seyn, die
Person anzudeuten, die darunter
liegt, und bey Vorstellung einer
Handlung kann oft eine solche Klei-

 nigkeit

*) S. Künste.
**) S. Künste.

nigkeit der ganzen Vorstellung eine Deutlichkeit geben, die sie sonst nicht haben würde.

Am öftersten kömmt die Allegorie auf Schaumünzen vor; wiewol sie, seitdem die Schrift erfunden worden, dort am wenigsten nöthig ist. Denn in den meisten Fällen wird die Sache, die man sagen will, durch wenig der Münze eingeprägte Buchstaben besser gesagt, als durch Bilder. Wichtiger ist sie, wenn der Künstler so glüklich ist, eine viel bedeutende Allegorie auf seine Münze zu bringen, die das, was die Schrift blos anzeiget, auf eine lebhafte und umständliche Weise ausdrükt. Dergleichen Vorstellungen aber sind selten.*)

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit dem Gebrauch der Allegorie auf Grabmälern, und auf Ehrenmälern. Blos einige historische Umstände zu bezeichnen, kann die Schrift vortheilhafter, als ein Bild seyn. Der auf dem Grabstein des Diogenes eingegrabene Name hätte sich eben so gewiß darauf erhalten, als das Bild eines Hundes, und hätte gewisser die Person bezeichnet. Nur eine abergläubische Verehrung der Alten kann dergleichen Allegorien auf Denkmälern schön finden.**) Soll sie auf solchen Werken einen Werth haben, so muß sie vielbedeutend seyn, und mehr sagen, als eine Schrift hätte sagen können, oder es mit größerer Kraft sagen. Ein sehr schönes Beyspiel eines Denkmals, das mehr sagt, als eine Schrift würde gesagt haben, ist das, welches der Bildhauer Nahl in der Kirche zu Hindelbank, einem Dorfe unweit Bern in der Schweitz, gesetzt hat.†) Ueberhaupt können diejenigen Vorstellungen die kräftigste Bedeutung haben, in denen Figuren

*) S. Schaumünze.

**) S. Winkelmann von der Alleg. V Cap. Beyspiele von allegorischen Vorstellungen auf Grabmälern findet man häufig beym Pausanias.

†) S. Denkmal.

von menschlicher Bildung angebrac[ht] sind; weil der Ausdruk des Gesic[h]tes allein oft mehr sagen kann, a[ls] alle Worte.

Dahin gehören also auch die Sta[]tuen der heidnischen Gottheiten, we[l]che, wie schon gesagt, im Grun[de] nichts als Allegorien sind, und d[ie] entweder in Tempeln, oder ander[n] öffentlichen Orten, als symbolisc[he] Vorstellungen zu bestimmtem En[d]zwek aufgestellt werden.*)

Endlich macht auch die Mahlere[y] für sich selbst einen vielfältigen G[e]brauch von der Allegorie, durch ga[nz] allegorische Gemählde, oder dur[ch] Einmischung der Allegorie in histo[ri]sche Vorstellungen. Die erstern kö[n]nen einen großen Werth bekomme[n,] wenn sie wichtige Gegenstände d[es] Geistes oder des Herzens, auf ei[ne] höchst lebhafte Art dem Auge darst[el]len, um den Eindruk derselben de[s]stärker zu machen. Gemählde v[on] dieser Art, die von einigem Wer[th] wären, sind zwar, wie schon ang[e]merkt worden, sehr selten, und die[ser] höchst wichtige Theil der Kunst [ist] noch zu unvollkommen, und erwa[r]tet Künstler von besonders glükliche[m] Genie, um sich empor zu heben.

Die Einmischung der Allegorie [in] historische Gemählde ist von zwey[er]ley Art. Entweder eine bloße sy[m]bolische Bezeichnung der Persone[n,] der Oerter, der Zeiten, oder ei[ne] Einführung allegorischer Person[en] unter die historischen. Ueber die [er]stere Gattung ist bereits kurz hie[r]vor gesprochen worden. Wir merk[en] hier noch dieses an, daß es allen[fals] besser ist, den Mangel guter sym[bo]lischer Zeichen lieber durch eine w[ohl] angebrachte Schrift, als durch [ge]zwungene Hieroglyphen zu ersetz[en.] So haben es Raphael und Pous[sin] gemacht; jener in einem Gemäh[lde] der farnesischen Gallerie, wo m[an]

*) S. Statuen.

die Hauptperson, und folglich den Inhalt des Gemähldes hätte verkennen können, wenn nicht der Mahler durch Anbringung der Schrift: genus unde latinum; deutlich angezeiget hätte, daß das Gemählde die Venus mit dem Anchises vorstellt. Eben so vortheilhaft hat der französische Mahler den eigentlichen Geist eines seiner Gemählde durch diese, auf ein vorgestelltes Grabmal geschriebene Worte: Auch ich war in Arcadia, angezeiget.*) Die andere Gattung wird von einem feinen Kunstrichter,**) als etwas widersinnisches und unnatürliches, gänzlich verworfen. Man kann seine Gründe an dem angeführten Orte nachlesen. Sie sind so stark, daß man ihm schwerlich den Beyfall versagen kann. Indessen ist dieses, so wie die Einmischung der Mythologie in die heutigen Oden †) eine Sache des Gefühls, die man denen lassen kann, die sich daran vergnügen.

Doch scheinet dieses auf der andern Seite eine gegründete Foderung zu seyn, daß allegorische Personen nicht sollten Antheil an der Handlung nehmen. Es scheinet, daß das, was oben von dem Gebrauche der allegorischen Wesen in dem Gedichte ist erinnert worden, auch dem Mahler zur Regel dienen könnte. Wie nun ein Dichter, der einen schlauen Liebesstreich beschrieben hat, gar wol hinzu setzen könnte, daß **Venus** und die Liebesgötter sich darüber gefreuet haben; so könnte auch ein Mahler, wenn er einen solchen Streich historisch und von bekannten Personen vorgestellt hätte, wie es scheinet, ohne Anstoß den geistreichen Einfall dabey anbringen, wodurch **Alban** seinem Gemählde von dem Raub der Proserpina ein großes Leben gegeben hat. Man sieht auf diesem Gemählde den Pluto mit der entführten Proserpina davon eilen. In der Luft sieht man einige Liebesgötter, die durch ihr Tanzen und allerhand kindischen Muthwillen eine große Freude zu erkennen geben. Auf der andern Seite sieht man die Venus, zu welcher Amor voll Freude hinfliegt, um sie glükwünschend zu küssen.*) Dieses ist gewiß eine der artigsten Einmischungen allegorischer Personen in ein historisches Gemählde, welches wol schwerlich von irgend einem Kenner wird gemißbilliget werden. Sie kann zum Muster dienen, wie eine so schlüpfrige Sache, mit vollkommenem Beyfalle könne behandelt werden. Hätte **Rubens** in der Gallerie von Luxenburg die Einmischung der Allegorie mit so viel Geist behandelt, als Alban gezeiget hat, so würde **du Bos** vermuthlich weniger Abneigung gegen diese Gattung der Gemählde geäußert haben.

* *

Von der Allegorie in den zeichnenden Künsten überhaupt, besonders aber in der **Mahlerey**, handeln unter mehrern: Ger. Lairesse (von ihren Zusammensetzungen s. Mahlerbuch Th. 1. B. 2. Kap. 11. S. 102.) — R. de Piles (von ihrer Erfindung und den Eigenschaften derselben, s. Cours de Peinture S. 56 u. f. Amsterd. Ausgabe 1766) — Dubos (von allegorischen Personen und allegorischen Handlungen überhaupt, s. Reflex. crit. T. I. Sect. XXIV. S. 176. Dresdn. Ausg.) — J. Winkelmann (von dem Nutzen und den Vorzügen der Allegorie; s. von der Nachahm. der gr. Werke, S. 39. 2te Aufl.) — H. v. Hagedorn (von den Gesetzen derselben; von ihrer Entstehung in der Kunst: in wie fern Mahler ganz neue allegorische Personen schaffen können; von den Schwierigkeiten ganz allegorischer Zusammensetzungen;

*) S. du Bos Refl. sur la poesie et la peint. T. I. sect. 6.

**) S. Du Bos.

†) S. Mythologie.

*) S. Gemählde der königlichen Gallerie zu Dresden.

nungen; von dem behutsamen Gebrauch derselben; von den Gebäuden, bey welchen sie unentbehrlich ist: s. Betracht. über die Mahlerey S. 152 u. f. und 458 u. f.) — Orestrio (Th. I. XV. S. 166 u. f.) — Ueber die richtige Bestimmung des Wortes, **Allegorie**, in der Kunst (N. Bibl. der sch. Wissensch. 3. S. 240) — Ueber Behutsamkeit im Gebrauche der Allegorie in biblischen Gemählden (ebend. 10. S. 99) — Von der Allegorie in der **Bildhauerey**, Plastik (S. 127 u. f.) — Ueber die Allegorie auf Münzen, die kritischen Wälder (3. S. 87 u. f.) und der Laokoon (S. 16. Note h.)

Zu der Darstellung und der Kenntniß allegorischer und mythologischer Personen und Vorstellungen in den **bildenden Künsten** überhaupt, können, ausser mehrern, folgende Werke dienen: Philostratorum Imagines (op. S. 755. Ed. Ol.) französisch unter dem Titel: Images, ou tableaux de platte peinture ... par Blaise de Vigenere m. K. P. 1615. f. Deutsch, in den Werken der Philostraten durch Dav. Christ. Seybold, Lemg. 1776. 8. — P. Ovidii Metamor. L. XV. (Ed. pr. Romae 1486. fol. Oper. ex rec. N. Heinsii, Amsterd. 1661. 12. 3 B. ex rec. Burm. Amst. 1727. 4. 4 B. erläutert von Banier, unter dem Titel: La Mythologie et les fables expliqueés par l'histoire, Par. 1710. 12. 2 B. verm. ebend. 1738. 4. 3 B. 1748. 12. 8 B. Deutsch: Erläuterung der Götterlehre und Fabeln aus der Gesch. Leipz. 1760 — 1765. 8. 5 Th. Les metamorphoses d'Ovide en 140 estampes par Basan et le Mierre, Par. 1768) — Genealogia Deorum, montium, silvarum, fontium, lacuum, fluminum, stagnorum et marium, lib. XV. von Giov. Boccaccio, Ven. 1472. fol. Bas. 1532. f. ital. von Gius. Betussi, Vened. 1547. 4. 1569. 4. — Le Imagini degli Dei degli Antichi di Vinc. Cartari, 1566. 4. verm. und erläutert durch Ces. Malfatti, Pad. 1608. 4. ebend. 1615. 4. (beste Ausg.) Ven. 1647. 4. mit. Kupf. lat. durch Ant. Verderius, Lugd. Bat. 1581. 4. und mit Erläuterungen durch Paul Hachenberg, Maynz 1687. 4. mit K. deutsch, nach dieser Ausg. Frankf. 1697. 4. — Della forma delle Muse, cavata dagli autori greci e latini, da Giamp. Lomazzo, Mil. 1591. 4. — Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini di virtù, vizi, affetti, passioni, arti, discipline, elementi, corpi celesti, cavata dell' Antichità ... di Ces. Ripa, Rom. 1539. 4. Nap. 1766. 4; deutsch, Frankf. 1669. 4. m. K. — Iconologie, ou nouvelle explication de plusieurs images, emblêmes, etc. tirées des recherches de Ripa, divisée en deux Parties .. par Jean Baudouin, Par. 1636. fol. ebend. 1643 und 1677. 4. m. K. — Tableaux du temple des Muses .... pour représenter les Vertus, les Vices etc. P. 1655. f. unter dem Titel: Temple des Muses, Amsterd. 1733. neue Aufl. Par. 1768. f. 60 K. — Joach. de Sandrart Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter der Alten, Nürnb. 1680. f. m. K. und als der achte Band in der neuen Ausg. s. W. — Iconologie ou la science des emblêmes, devises etc. ... Amst. 1698. 12. 2 B. m. K. — L'antiquité expliquée et représentée en figures, par Bern. Montfaucon, Par. 1719 — 1724. fol. lat. und franz. mit Innbegriff der Supplemente 15 Th. in einen lat. desgleichen deutschen Auszug gebracht von Joh. Jac. Schatz, Nürnb. 1757. fol. Das 3te u. f. Kap. aus Ger. Lairesse großem Mahlerbuch (Th. 2. S. 285) — Tresor de fables choisies des plus excellens Mythologistes, par J. L. Kraft, Brux. 1733. 150 Bl. — Science hieroglyphique, ou explications des figures symboliques des Anciens, à la Haye 1746. 4. — Polymetis, or enquiry concerning the agreements between the works of the Roman poets and the remains of the anc. Artists, Lond. 1747 u. 1755. f. mit K. in einen Auszug gebracht von N. Tindal, unter dem Titel: Guide to classical learning, or Polymetis abrig'd. Lond. 1765. 8. desgl. deutsch, aber verändert, unter dem Titel: Von der Uebereinstim-

einstimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künstler, von J. Burkard, und F. F. Hofstäter, Wien 1773 — 1776. 8. 2 B. — Dictionnaire Mytho-hermetique dans lequel on trouve les Allegories fabuleuses des Poetes, les Metaphores etc. par Ant. Jos. Pernetty, Par. 1758. 8. — Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la Connoissance des Peintures, Sculptures, Estampes, Medailles, Pierres gravés, Emblêmes, Devises . . . par Mr. D. P. (Prezel) Gott. 1758. 8. deutsch, ebend. 1759. 8. — Iconologie, tirée de divers Auteurs . . . par J. B. Boudard, ital. und franz. Parma 1759. f. 3 B. enthält 630 iconol. Vorstellungen, Vien. 1766. 3 B. 8. — Almanac iconologiq. . . par Mr. Gravelot, P. 1764-1769. 12. 5 Th. — Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst (von J. Winkelmann) Dresden 1766. 4. — Monumenti antichi inediti, spiegati, ed illustrati da Giov. Winkelmann, Rom. 1767. fol. 2 B. deutsch, unter dem Titel: Alte Denkmahle der Kunst, Berl. 1780. erste Liefer. 40 Bl. — Nouvelle Iconologie historique, par J. Chr. de la Fosse . . . contenant les attributs hieroglyphiques, qui ont pour objets les 4 elemens, les 4 saisons, les 4 parties du monde, les differentes complexions de l'homme etc. Par. 1768. fol. m. K. — Eine Folge von 216 Iconologischen Kupfern bey Huquier, Par. 1769. — Wie die Alten den Tod gebildet . . . von Gotth. Ephr. Lessing, Berl. 1770. 4. — Le Manuel des Artistes et des Amateurs, ou Dictionnaire historique et mythologique des emblêmes, allégories, attributs . . ., relativement au costume aux mœurs, aux usages, Par. 1770. 12. 4 Vol. — Gli Elementi rappresentati in quatro Deità, e li sentimenti del Corpo, Invenzione di Adr. Collaret, intagliati in acqua forte da Giuf. Lauri, Rom. 1783. fol. — — Mehrere, in diese Materie überhaupt einschlagende Bücher sind bey den Art. Bild, Ueblich u. a. m. angezeigt. —

Allegro.

(Musik.)

Bedeutet hurtig, und wird den Tonstüken vorgesetzt, welche etwas geschwind und mit Munterkeit sollen vorgetragen werden. Weil aber verschiedene Grade des hurtigen sind, ehe man auf das ganz schnelle kommt, so werden dieselben noch durch andere Bestimmungen dieses Worts angezeiget. Allegro di molto, oder allegro assai, bezeichnet das ganz hurtige, das dem schnellen oder Presto nahe kommt, und allegretto das weniger hurtige. Aber meist jedes Stük, dem allegro beygeschrieben ist, hat deßwegen doch seinen besondern Grad der Geschwindigkeit, den ein geschikter Spieler aus dem Ausdruk und aus der Art der Noten errathen muß.

Das Allegro, oder der hurtige Gesang, schiket sich zu dem Ausdruke der munteren Leidenschaften, der noch nicht ganz ausgelassenen Freude, eines mäßigen Zornes, des Spottes, und allenfalls zu der bloßen Schwatzhaftigkeit, zum fröhlichen Scherz. Es findet sich aber unter den verschiedenen Arten des Allegro nicht blos in Ansehung der Geschwindigkeit, sondern des Ausdruks, ein merklicher Unterschied; indem ein Stük mit derselbigen Geschwindigkeit lustig, dreiste, prächtig oder schmeichelnd kann vorgetragen werden.

Man braucht dieses Wort auch als ein Hauptwort, indem man ein Stük, das in hurtiger Bewegung soll gespielt werden, ein Allegro nennt.

Allemande.

(Musik.)

Diesen Namen führen zweyerley Gattungen kleiner Tonstüke. Die eine Gattung macht insgemein einen Theil der sogenannten Suiten für das Clavier und andre Instrumente. Sie ist in vier Vierteltakt gesetzt, hat einen

einen etwas ernsthaften Gang; und wird von einer vollen und wol ausgearbeiteten Harmonie unterstützt. Der Name zeiget an, daß sie von deutscher Erfindung ist.

Die andere Gattung ist eine Tanzmelodie von zwey Vierteltakt und einer sehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit ausdrükt. Sie hat viel Aehnlichkeit mit dem französischen tambourin.

Man giebt auch den Namen Allemande dem schwäbischen Tanz, der in Schwaben und in der Schweiz bey dem gemeinen Volke sehr gebräuchlich ist. Aber nicht richtig; denn dieser hat $\frac{3}{4}$ Takt. Er hat etwas sehr artiges, und fröhliches. Sehr oft sieht man in bemeldten Gegenden ungelehrte Tänzer, die ihre Allemande mit einer Annehmlichkeit tanzen, die viel Einnehmendes hat, und dem Zuschauer großes Vergnügen macht. Diese Allemande ist ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.

Allgemein.

(Schöne Künste.)

Was allen Dingen, die zu einer Gattung gehören, gemein ist. Es wird dem Besondern entgegen gesetzt, welches nur einzelnen, oder zu einer Gattung gehörigen Dingen zukömmt. Die Betrachtung des Allgemeinen und des Besondern gehört deßwegen zur Theorie der schönen Künste, weil es in gar viel Fällen nothwendig ist, das Allgemeine durch das Besondere auszudrüken. Hierauf scheinet Horaz in der Anmerkung: difficile est proprie communia dicere,*) zu zielen. Das Allgemeine ist aus zweyerley Gründen unästhetisch: weil es durch abgezogene, und also von der Sinnlichkeit entfernte Begriffe vorgetragen wird; und denn auch, weil es oft zu gemein ist, und deßhalb die Vorstellungkraft nicht genug reizt.

*) De Arte v. 128.

Das Allgemeine befindet sich blos in dem Verstande; die Sinnen werden nur von einzeln Dingen gerührt: daher kann das Allgemeine niemal sinnlich vorgetragen werden, als wenn es in dem Besondern gesagt wird. Hieraus entstehen so mancherley Kunstgriffe, das Allgemeine besonders zu sagen; dergleichen sind die Bilder, die Beyspiele, die Gleichnisse, die Allegorie, wo das Allgemeine der anschauenden Erkenntnis in dem Besondern vorgelegt wird. Dabey ist denn überhaupt zu merken, daß das Allgemeine sich um so viel gewisser eindrükt, je neuer und reizender das Besondere ist, aus dem es erkennt wird.

Ein andrer weniger gemeiner Kunstgriff, das Allgemeine besonders zu sagen, besteht darin, daß das Besondere durch einen nothwendigen Schluß auf das Allgemeine führe, wie in diesem Ausdruk:

> Ach! ich sahe der Tugenden letzte vom Erdreich geflohen.*)

Wobey man nothwendig das Allgemeine denken muß: nun war gar keine Tugend mehr auf Erden.

Es ist kaum nöthig zu erinnern, daß beyde Kunstgriffe, das Allgemeine besonders zu sagen, eben nicht bey jedem gemeinen Gedanken, sondern nur bey solchen zu brauchen seyn, die ihrer Wichtigkeit halber einen stärkern Eindruk machen müssen.

* *

Ueber die Nothwendigkeit, das Allgemeine in das Besondre zu verwandeln, finden sich, in Rücksicht auf Schreibart überhaupt, sehr gute Bemerkungen in den Elements of Criticism (Vol. 2. S. 325 u. f. 4te Ausg.) in dem Kapitel vom Erzählung und Beschreibung, verglichen mit

Kap.

*) Bodm. Sündfluth II. Ges.

Kap. 4. (Vol. 1. S. 236) — so wie auch etwas Weniges in dem Versuch über den Roman, Leipzig 1774. 8. S. 500) — — Von der Allgemeinheit in Rücksicht auf dramatische Charaktere, handelt vortreflich die hamburgische Dramaturgie von Gotth. Ephr. Lessing (Th. 2. S. 274. Leipz. Ausz.) so wie R. Hurd, in dem Aufsatze über die verschiedenen Gebiete der dramat. Poesie (bey s. Commentar über den Horaz Th. 2. S. 25 u. f. d. Ueb.) verglichen mit dem Commentar selbst über die Verse: respicere exemplar vitae morumque jubebo (Th. 1. S. 226. d. U.) — — Die, von H. Sulzer angeführte Stelle des Horaz geht übrigens eigentlich nicht auf das, wovon in dem Artikel die Rede ist, sondern auf Erfindung dramatischer, oder tragischer Charaktere, wie es der Zusammenhang zur Gnüge zeigt, und jeder Commentator und Uebersetzer deutlich genug gezeigt hat.

Alt.

(Musik.)

Bedeutet eine Stimme in der Musik, die der höchsten Menschenstimme am nächsten kömmt. Man giebt dem Alt in seiner höchsten Ausdehnung den Umfang von dem kleinen f bis ins zweygestrichene c. Von bemeldtem f bis ins eingestrichene a wird er der tiefe Alt, von dem kleinen a aber bis ins zweygestrichene c der hohe Alt genennt. Selten kann eine Mannsstimme den Alt ohne Härte singen. In den Kirchen der protestantischen Schweiz, wo durchgehends vierstimmig gesungen wird, führen die jungen Mannspersonen den Alt, aber insgemein so, daß die Stimmen etwas übertrieben werden, daher man von weitem nur den Baß und den Alt höret. Der Altschlüssel ist der c Schlüssel auf der dritten Linie

Die Alten.

Wenn man bey Gelegenheit der schönen Künste die Alten nennt, so versteht man dadurch die alten Völker, bey denen sie vorzüglich geblühet haben; fürnehmlich die Griechen und Römer. Diese haben sich durch einen feinen Geschmak und durch fürtreffliche Werke der schönen Künste vor allen andern hervor gethan. Es läßt sich gar nicht läugnen, daß sie es zu einer Vollkommenheit gebracht haben, welche die Neuern selten erreichen. Einige Kunstrichter haben so laut von den Vorzügen der Alten gesprochen, daß andere die ganze neuere Welt dadurch für beleidigt gehalten, und deßwegen einen heftigen Streit angefangen haben, welcher in Frankreich mit großer Hitze einige Jahre lang ist geführt worden.

In diesen Streit wollen wir uns nicht einlassen; er ist mit so wenigem nicht auszumachen, als Perrault geglaubt, der in einem kleinen Werk *) sich unterstanden hat zu zeigen, daß die Neuern in allen Stüken den Alten nicht nur gleich kommen, sondern sie so gar übertreffen. Wir begnügen uns, dem Zwek dieses Werks gemäß, einige allgemeine Anmerkungen über den Geschmak der Alten zu machen. Und weil wir in andern Artikeln von den bildenden Künsten der Alten gesprochen, **) so wollen wir hier blos bey dem bleiben, was die Beredsamkeit und Dichtkunst betrifft.

Obgleich die Grundsätze des Geschmaks für alle Zeiten dieselbigen sind; weil sie sich auf die unveränderlichen Eigenschaften des Geistes gründen: so ist dennoch eine große Verschiedenheit in den zufälligen Gestalten

*) Parallele des Anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences 2. Vol. 12.

**) S. Antik.

stalten des Schönen. Bey Beurtheilung der Alten müssen wir nothwendig auf dieses Zufällige Acht haben. Es kann ein Werk der Beredsamkeit und Dichtkunst, von demjenigen, was bey den Neuern für das schönste gehalten wird, sehr verschieden, und dennoch vollkommen schön seyn. Wenn wir darauf nicht Acht haben, so werden wir viel falsche Urtheile fällen. Die Schönheit eines persischen Kleides kann nicht nach der europäischen Mode beurtheilet werden: man muß dabey die persische Form, als die Richtschnur der Beurtheilung, nothwendig vor Augen haben.

Die Form, welche die Alten ihren Werken des Geschmaks gegeben, geht sehr oft von der heutigen Form weit ab; ob gleich das Wesentliche dieser Werke einerley ist. Wir reden hier hauptsächlich von den Werken, die nicht blos zum Vergnügen und Zeitvertreib geschrieben sind, sondern von solchen, bey denen eine moralische Absicht zum Grunde liegt, welche durch eine, nach dem Geschmake der Zeiten angemessene, Form erreicht wird.

So hatten die griechischen Dichter bey ihren Trauerspielen nicht blos die Absicht, ihre Zuschauer ein Paar Stunden lang in eine angenehme Verwirrung verschiedener Empfindungen zu setzen, dadurch ihre Geschiklichkeit zu zeigen, und sich persönliche Hochachtung, oder andre Vortheile, zu erwerben; die gewöhnliche Absicht der neuen Dichter. Diese Verschiedenheit in den Absichten mußte nothwendig einen großen Unterschied in der Ausführung hervorbringen.

Es ist aber kaum eine Art des Gedichtes, oder der ungebundenen Rede, die nicht ursprünglich zum Behuf der Religion, oder der Politik eingeführt worden wäre. Darnach muß vieles in der zufälligen Form derselben beurtheilt werden. Ohne diesen Leidfaden, wird man sehr falsche und unbillige Urtheile über die Werke der Alten fällen. So finden viele Neuere etwas unnatürliches in den Chören des alten Trauerspiels. Wenn sie aber bedächten, daß die festlichen Gesänge derselben das wesentlichste der ältesten Trauerspiele, und die Handlung etwas zufälliges gewesen; *) so würden sie finden, daß die Dichter, in deren Willkühr es nicht stund, Veränderungen mit den Chören vorzunehmen, mit allem möglichen Geschmak und mit großer Weisheit, die Chöre mit der Handlung in Eines verbunden haben.

Eben so findet man in den redenden Künsten der Alten Dinge, die auf das beste und vernünftigste in den Hauptabsichten der Verfasser gegründet sind, und also nothwendig zur Vollkommenheit ihrer Werke gehören; ob gleich dieselbigen Sachen in den Werken der Neuern einen Uebelstand verursachen würden. Wenn wir den vierten Auftritt des ersten Aufzuges in der Antigone des Sophokles lesen, so wird es uns anstößig und frostig scheinen, daß der Soldat, welcher dem Creon die Zeitung von der Beerdigung des Polynices hinterbringt, sich so seltsam dabey gebehrdet. Ein Unwissender könnte leicht auf die Gedanken gerathen, der Dichter habe da poßirlich seyn wollen. Wenn wir aber bedenken, daß den atheniensischen Dichtern bey allen Gelegenheiten die politische Pflicht obgelegen, ihren Mitbürgern einen Abscheu für die Monarchie beyzubringen, so werden wir finden, daß dieser Auftritt da fürtrefflich ist. Er mahlt das ausschweifende Wesen, wozu der despotische Geist gewisser Monarchen ihre Sclaven verleitet, mit meisterhaften Zügen.

Wie man bey den Werken des Geschmaks die Absichten, denen nothwendig

*) S. Chor. Episode.

wendig alles andre untergeordnet seyn muß, nicht darf aus der Acht lassen; so muß man bey dem Lesen der Alten ihre Sitten, ihre Gesetze und ihre Gebräuche, beständig vor Augen haben. Ohne Rüksicht auf diese kann kein Urtheil vernünftig ausfallen. Wenn man nicht bedenkt, was für wichtige Sachen bey den Griechen die öffentlichen Wettstreite und besonders das Pferderennen gewesen; so wird man meynen, Sophocles habe in der Elektra einen großen Fehler begangen, da er bey der erdichteten Erzählung vom Tode des Orestes, sich in eine so weitläuftige Beschreibung eines solchen Streits einläßt. Doch ist dieses eine Stelle, die seinen Zuschauern unstreitig vorzüglich hat gefallen müssen.

Zu den Zeiten des Homers war es in dem Umgange der Menschen noch nicht gebräuchlich, gegen seine Empfindungen eine Sprache zu führen, die wir die Sprache der Höflichkeit nennen. Jedermann drükte sich ohne Umschweife natürlich aus, und wenn er es nöthig fand, dem andern einen Verweis zu geben, so geschah es nicht durch Umwege; er drükte sich geradezu aus, ob er gleich keine Bitterkeit im Herzen hatte. Man muß also dergleichen Reden, wovon in der Ilias häufige Beyspiele sind, nicht wollen nach den heutigen Sitten beurtheilen. Wie konnte Homer eine Natur mahlen, die zu seiner Zeit noch nicht vorhanden war?

Bey eben diesem Dichter kommt manchem die gravitätische Art, durch förmliche und etwas feyerliche Reden im Umgang sich gegen einander zu erklären, sehr seltsam vor. Die geringsten Berichte oder Botschaften, die ein Herold im Namen eines Heerführers bringt, werden mit Feyerlichkeit vorgetragen:*) aber dieses ist vollkommen in den Sitten derselbigen Zeiten; der Dichter wäre durch einen andern Vortrag unnatürlich geworden. Also ist das eine würkliche Schönheit bey ihm, was manchem tadelhaft scheinet. Wer nicht bedenkt, daß nach den Sitten der Alten gewisse itzt sehr geringe Sachen, jenen überaus wichtig gewesen, der wird den Homer und den von ihm geschilderten Achill für Kinder halten, wenn er liest, mit was für Vorstellungen Minerva diesen Helden über den Verlust der Beute, die ihm Agamemnon abgenommen hatte, zu besänftigen sucht.

Wir können aber kein besseres Beyspiel anführen, die Nothwendigkeit zu zeigen, die Sitten der Alten, bey Beurtheilung ihrer Werke vor Augen zu haben, als die Rede des Nestors im II. Buch der Ilias, wodurch er die Griechen von der Aufhebung der Belagerung abmahnet. Dieser ehrwürdige Greis sagt seinen Soldaten: er wolle nicht hoffen, daß sie eher nach Hause segeln werden, als bis jeder von Ihnen bey der Frau eines Trojaners würde geschlafen haben.

Τω μη τις πριν ἐπειγεσθω οἰκονδε νεεσθαι
Πριν τινα παρ᾽ τρωων ἀλοχῳ κατακοιμηθηναι.*)

Diese wäre der schändlichste Beweggrund, den ein Heerführer in unsern Zeiten brauchen könnte. Und den legt Homer dem ältesten und weisesten Feldherrn in den Mund. Dennoch kann man hier dem Dichter nichts zur Last legen. Man muß bedenken, daß nicht nur zu seiner Zeit, sondern noch viel später, die gesetzmäßige Gewohnheit geherrschet, daß die Einwohner einer im Kriege eroberten Stadt Sclaven der Sieger geworden; daß besonders die Frauen als eine Beute ausgetheilt worden, von der sich jeder eine oder mehrere Bey-

*) Man sehe z. B. im IV. B. der Ilias den 204 u. f. V.

*) vs. 354. 355.

Beyschläferinnen aussuchte; daß die Belagerten sich allemal auf diesen Fall gefaßt machen mußten. Der Dichter hat diese Sitten nicht eingeführt, sondern gefunden. Dieselbe Bewandtnis hat es mit der Stelle, wo Agamemnon den Menelaus schilt, daß er den Adrast, der sich ihm ergeben hat, als seinen Gefangenen annehmen will, und daß er diesen Feind so gar mit eigener Hand umbringt. So wie in unsern Zeiten ein Heerführer sich durch eine solche That mit Schande bedeken würde, so wäre auch ein Dichter, der ihn so handeln ließe, höchlich zu tadeln.

Wenn man dergleichen Betrachtungen, die zu gründlicher Beurtheilung der Alten müssen voraus gesetzt werden, vor Augen hat; so wird man ihnen gewiß Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Zwar nehmen wir gar nicht auf uns, zu behaupten, daß alle ihre Werke gänzlich ohne Tadel seyn: aber dieses scheinet ausgemacht zu seyn, daß ihr Geschmak überhaupt natürlicher und männlicher gewesen, als der Geschmak der meisten Neuern; daß ihre Werke den unsrigen darin weit vorzuziehen; daß sie von wesentlicherm Nutzen gewesen; daß sie mehr Würkungen auf die Bildung einer männlichen Denkart gehabt; daß sie das Gründliche weniger durch zufällige Zierrathen verdunkelt; und wie überhaupt in ihrer ganzen Literatur weniger Betrachtung und hingegen mehr Anwendung auf den würklichen Gebrauch war, als in unsern Zeiten; so scheinen ihre Werke weit tüchtigere Staatsmänner, gute Bürger und tapfere Soldaten zu bilden, als die Werke neuerer Zeiten. Bey ihnen war in ihrem Leben, wie in ihren Künsten, alles praktisch; bey uns denken wir selbst über Sitten und Pflichten nur spekulativisch; da, wo jene handelten, begnügen wir uns, zu denken; jene waren durchaus Herz; wir sind durchaus Geist oder Wiz.

Man empfiehlt deßwegen ein fleissiges Lesen der Alten nicht ohne wichtige Gründe. Es ist unmöglich, sich mit ihnen genau bekannt zu machen, ohne in seinem Geschmak und in seiner Denkart eine sehr vortheilhafte und männliche Wendung anzunehmen. Sie haben ungleich mehr für den praktischen Verstand, als für die Belustigung des Geistes gearbeitet; die Empfindungen haben sie nicht weiter getrieben, als sie nützlich sind; das Uebertriebene derselben, womit einige unter uns sich einen Ruhm zu erwerben gesucht haben, kannten sie nicht.

In den goldenen Zeiten der griechischen Freyheit waren die Künste unmittelbare Werkzeuge, dem Staate und der Religion zu nutzen. Jede Arbeit hatte ihren bestimmten Zwek. Dieser leitete die Künstler in ihren Empfindungen, und setzte sie in das Feuer, ohne welches kein Werk vorzüglich werden kann. Auf ihren Zwek giengen sie ohne Umschweif zu, und da sie ihre Gesetze, ihre Sitten und die Beschaffenheit des menschlichen Herzens immer vor Augen hatten; so konnten sie nicht leicht in die Irre verleitet werden. Schon bey der Erziehung ward der Jugend angewöhnt, sich als Glieder des Staats anzusehen. Dieses gab ihren Vorstellungen allemal etwas praktisches, und ihren Handlungen eine Richtung, die immer auf etwas wichtiges abzielte. Wenn also ein junger Grieche zu arbeiten anfieng, so war es so gleich für den Staat. Man darf sich deßwegen nicht befremden lassen, daß in allen ihren Werken eine männliche Stärke, eine reife Ueberlegung und bestimmte Absichten hervorleuchten, die so oft in den Werken der Neuern fehlen. Bey unsrer Erziehung gewöhnt man der Jugend eine eingeschränktere Denkart an. Nicht die

Vernunft, sondern die Mode, wird ihr zur Richtschnur vorgeschrieben; man darf nicht eher reden oder handeln, bis man sich durch ein ängstliches Umsichsehen versichert hat, daß man dadurch niemanden mißfallen werde. Unsre Jugend siehet sich blos, als einer Familie zugehörend, an, und ihr großer Verdienst ist, den Häuptern ihrer Familie zu gefallen, die Augen auf sich zu ziehen und nach der Mode zu leben. Die Alten hielten bey der Erziehung streng auf alles, was zur bürgerlichen Tugend gehört, und waren nachsichtig in dem, was die allgemeine menschliche Tugend betrifft. Wir kehren dieses um. Von diesem kindischen Geiste zeiget sich insgemein vieles in den Schriften unsrer Dichter und Redner, deren Absichten selten über ihren kleinen Zirkel hinaus reichen.

So bringt der beste Kopf oft sehr mittelmäßige Sachen hervor, weil es ihm an großer Denkungsart fehlt. Denn darin, und nicht an Genie übertreffen uns die Alten, so wie Quintilian schon von seiner Zeit angemerkt hat. Nec enim nos tarditatis natura damnavit; sed dicendi mutavimus genus et ultra nobis, quam oportebat, indulsimus. Ita non tam ingenio illi nos superarunt, quam proposito.*)

Man kann sich von der großen Denkungsart der Alten und von ihrem wahrhaftig männlichen Geist kaum eine allzu große Vorstellung machen; sie verdienen unsre Bewunderung, und wegen ihrer ungehinderten Freyheit zu denken, kann man sie beneiden.

Hingegen ist es eine ganz unüberlegte Ehrfurcht für sie, wenn man glaubt, daß auch die Formen ihrer Werke unsre einzige Muster seyn müßten. Dieses heißt wahrlich den Kern wegwerfen, und die Schaale aufbehalten. Diese Formen sind ihren Sitten und ihrer Zeit angemessen; die Epopee, das Drama, die Ode, zeigen nur in ihrem Geist und Inhalt, nicht aber in ihrer Form, Männer, welche werth sind, unsere Meister zu seyn. In dem Wesentlichen sind Homer und Oßian Barden von einerley Gattung, aber ungemein verschieden sind sie in dem Zufälligen, und besonders in der Form. Welcher von beyden soll darin unser Führer seyn? Keiner; die Form ist zufällig und unsrer Wahl überlassen, wenn nur die Materie groß, und die Form ihr nicht widersprechend ist. Einige Neuere scheinen so sehr für die Formen der Alten eingenommen zu seyn, daß wenig daran fehlt, daß sie nicht zur Regel machen, die Epopee müsse vier und zwanzig Gesänge haben. Hätte nur die Aeneis so viel, so wäre die Regel vermuthlich da.

*) Inst. L. II. c. 5.

* *

Um Geschmack an den Schriften der Alten zu finden, und Geschmack und Geist durch sie zu bilden, ist, vor allen Dingen, eine völlige **Verständlichkeit** derselben nothwendig; und obgleich hierzu das fleißige Lesen aller derselben und eine genaue Kenntniß der Sprachen, in welchen sie geschrieben haben, der sicherste und vielleicht der einzige Weg ist: so sind wir doch, mehr oder weniger, fast alle genöthigt, zu den, aus ihnen selbst gezogenen Hülfsmitteln, welche über ihre Gebräuche, Gesetze, Einrichtungen, Sitten, Denkart, u. s. w. Aufschlüsse geben können, Zuflucht zu nehmen. Der Werke dieser Art sind sehr viel; obgleich über viele einzele Punkte noch sehr wenig gänzlich befriedigendes, und über andre wieder viel mehr, als nöthig wäre, zusammen getragen, so wie, selbst in den bessern Werken, manche Nichtswürdigkeit mit erläutert worden ist. Ich schränke mich hier auf die, verhältnißweise bessern, größern oder kleinern, ein; und füge noch hinzu, daß in die Anmerkungen der besten Ausgaben der Classiker schon vieles

les aus diesen Werken übergegangen ist, und daß die vorzüglichsten Erläuterungsschriften einzeler Schriftsteller bey ihren verschiedenen Artikeln vorkommen werden. — Von den **griechischen Alterthümern** allein, geben Auskunft: Jac. Gronov. Thesaur. gr. Antiquit... Lugd. Bat. 1697 — 1702. Ven. 1732. f. 12 B. — Archaeologia graeca, or the Antiquities of Graece, by John Potter, Oxf. 1699. 8. 2 B. sehr verm. lat. im 12ten B. von Gronov. Thes. und Ven. 1733. 8. 2 B. eben so, englisch Lond. 1706. 8. 2 B. und 1766. deutsch verm. durch Joh. Jac. Rambach, Halle 1775 — 1778. 8. 3 B. — Antiquit. Graec. praecipue atticar. descriptio brevis (von Lambert Bos) Fran. 1714. 12. ex edit. Frid. Leisneri, Lips. 1749. 8. 1767. 8. — Antiquitates Graecor. sacrae, scrips. Ioh. Gottfr. Lakemacher, Helmst. 1734. 8. ebend. 1744. 8. — Antiquitat. graec. praecipue atticar. descriptio brevis, Auct. Sig. Havercamp, Lugd. Bat. 1740. 8. — Les mœurs et les usages des Grecs, par Mr. Menard, Lyon 1743. 12. — — Von den **römischen** Alterthümern: Ioh. G. Graevii Thesaur. Antiquit. Rom. . . . Traj. ad Rhen. 1694 — 1699. Ven. 1732 f. 12 B. — Alb. Henr. de Sallengre novus Thes. Antiquitat. Romanar. . . . Hagae 1716 — 1719. fol. 3 B. — Ioh. Rosini Antiquitatum Romanar. corpus absolutissimum . . . . Basil. 1585. fol. c. n. Th. Dempsteri, cui accedunt P. Manutii lib. 11. de legibus et de Senatu, cum And. Schottii electis . . . Traj. ad Rh. 1701. 4. Amst. 1743 4. — Rituum, qui olim apud Rom. obtinuerunt, succincta explicatio, Auct. G. H. Nieuport, Traj. ad Rh. 1712. 8. ebend. 1734. 8. Chr. Gottl. Schwarzii observat. ad G. H. Nieuport compend. Antiq. roman. Altorf. 1757. 8. — Saggi di dissertazioni academiche, publicamente lette nella Acad. Etrusca della . . Citta di Cortona, Rom. 1735 - 1751. 4. 6 B. m. K. — Des mœurs et des usages des Romains (von Febre de Morsans) Par. 1744. 12. 2 B. — Mœurs et Coutumes des Romains, par Mr. Bridault, Par. 1753. 12. 2 B. — G. Ch. Maternus von Cilano, ausführliche Abhandlung der röm. Alterthümer, herausgegeben von G. Chr. Adler, Altona 1775 u. f. 8. 4 Th. mit K. (schlecht genug gerathen!) — Ueber Sitten und Lebensart der Römer in versch. Zeiten der Republik, von Joh. Heinr. Lud. Meierotto, Berl. 1776. 8. 2 Th. (ein Werk, dessen Vollendung sehr zu wünschen wäre!) — Introduzione allo studio delle Romane Antichità, del Canon. D. Nic. Ventimiglia, R. 1783. 8. 2 B. — — Von den Alterthümern **beyder** Völker handeln: Sam. Pitisci Lexicon Antiq. Romanar. in quo ritus et antiquit. cum *Graecis*, ac *Romanis* communes, tum Rom. peculiares sacrae et profanae, publ. et priv. civ. ac milit. exponuntur, Leov. 1713. f. 2 B. m. K. — Ioh. Poleni Thesauri utriusque Antiquit. Romanar. Graecarumque nova supplementa, Ven. 1737. fol. 5 B. — — Hieher gehören nun auch: Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et romains, tant sacrés que profanes, cont. la Geographie, l'histoire, la fable et les Antiquités, par Mr. Sabbathier, Par. 1760. 8. 12 B. — Andr. Benj. Bergsträßers Realwörterbuch über die klassischen Schriftsteller der Griech. und Lat. Halle 1772 — 1781. 8. 7 B. (nochnicht vollendet) — Dictionnaire histor. et crit. des Antiquités grecq. et rom. . . Yverdun 1775 u. f. 8. 9 B. (ein Auszug aus dem Sabbathier) — Joh. Jac. Eschenburgs Handbuch der klassischen Litteratur, Alterthumskunde und Mythologie, Berlin 1783. 8. (der sehr verbesserte Hederich) — Les Siecles payens, ou Dictionnaire mythologique, heroique, politique, et geographique de l'antiquité payenne . . pour servir à l'interpretation des Auteurs anciens . . . par Mr. l'Abbé S. . (Sabatier de Castres) Par. 1784. 12. 9 B. — Auch enthalten die histoire de l'Academie Royale des Inscriptions et belles lettres, avec les Memoi-

Memoires de Litterature tirés des registres de cette Academie, Par. 1717-1783. 4. 42 B. Viele zur Erläuterung der Alten dienende Schriften, welche in Einer Sammlung in den Händen der deutschen Leser seyn würden, wenn der 1781, Leipz. 8. erschienene erste Band von Abhandlungen und Auszügen über griech. Alterthümer mehrere Liebhaber gefunden hätte. — Ferner gehören hierher diejenigen Werke, welche, nach Anleitung von Denkmälern und Kunstwerken, Abbildungen von Alterthümern enthalten, um diese blos anschaulicher, und das Alterthum verständlicher zu machen, als: l'Antiquité expliquée et représentée en figures . . . par B. Montfaucon, P. 1719-1724. fol. mit Innbegrif der Supplemente, 15 Vol. 2te Ausg. 1722 u. f. lat. in einen Auszug gebracht durch Joh. Jac. Schatz, Nürnb. 1757 fol. deutsch, ebend. 1750 und 1756 fol. — so wie diejenigen, welche durch Kunstwerke die Schriftsteller haben erläutern wollen, als Polymetis, or an Enquiry, concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the ancient Artists . . . by Mr. Spence, Lond. 1747 und 1755 fol. ein Auszug daraus, durch Tindal: Guide to classical Learning, or Polymetis abrig'd, Lond. 1765. 8. Umgearbeitet, deutsch, von Jos. Burkard, und F. F. Hofstäter, Wien 1773—1776. 8. 2 B. — Diejenigen Werke, welche Kunstwerke, vorzüglich als Kunstwerke darstellen und erläutern, sind bey dem Art. **Antik** zu finden. — —

Nicht in Frankreich sind zuerst Vergleichungen zwischen den Alten und Neuern angestellt, oder Streitigkeiten über ihre gegenseitigen Vorzüge geführt worden. Schon das 10te B. der pensieri diversi des Alex. Tassoni, Carpi 1620. 4. geht diese Materie an, nachdem vorher schon einzele Schriftsteller der Alten und Neuern, als Ariost und Homer, Tasso und Virgil, von P. Beni, u. a. waren verglichen worden. Hierauf schrieb Sec. Lancelotto: L'oggidi, ovvero gl'ingegni moderni non inferiori a' passati, Ven. 1658. 8. — In Frankreich begann der Streit im Jahre 1687, in welchem Ch. Perrault sein Gedicht, le Siecle de Louis le grand, in der französ. Academie vorlas, und auch drucken ließ. In dem folgenden Jahre (1688) erschienen seine Parallèle des Anc. et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, und vermehrt 1692. 12. 4 B. 1693. 8. 2 B. — — Die wichtigsten, für und wider die Alten, bey dieser Gelegenheit, französisch erschienenen Schriften sind folgende: Disc. sur les Anciens, par Mr. de Longepierre, P. 1687. 12. — Digression sur les Anc. et les Modernes, von Bern. Fontenelle, bey s. poesies pastorales, Par. 1688. 12. und im 3ten B. der Amsterd. Ausg. s. W. von 1716. 12. S. 133 u. f. deutsch, in s. auserlesenen Schriften, Leipz. 1760. 8. 5te Ausg. S. 606. — Si les Anc. ont été plus savans, que les modernes, et comment on peut apprecier le merite des uns et des autres, ein Auss. von dem Abt Gedoyn im 5ten B. der hist. de l'Acad. des Inscript. — Lettre de Mr. (P. Dan.) Huet à Mr. Perrault sur le Parallèle des Anc. et des Modernes, geschr. 1697. in den Pieces fugit. d'hist. et de Litterat. Par. 1704. 12. S. 409. und im 1ten B. s. Dissertat. Par. 1712. 12. — Reflex. crit. sur quelques passages de Longin von Boileau, Par. 1694. 12. und bey allen folgenden Ausg. s. Uebersetzung des Longin. — Discours de la fameuse question sur le Merite des Anc. et des Modernes, prononcé en 1704. von Jacq. de Tourreil, in s. W. Par. 1721. 4. S. 31. — Defense des Anc. contre les Modernes von P. D. Huet, in den Huetian. P. 1722. 12. S. 26. — Bemerkungen darüber von Frc. de la Mothe Fenelon, in s. reflex. sur la rhetorique, S. 77 u. f. der Amsterd. Ausg. von 1730. — Von Engländern sind hierüber geschrieben: Essay upon the anc. and modern Learning, von Will. Temple (das Jahr ihrer Erscheinung ist mir unbekannt; französisch befinden sie sich bereits

reits im 2ten B. S. 31. seiner zu Utrecht 1693. 12. gedruckten Ouvr. melées; englisch nehmen sie in s. Miscellanies, Lond. 1696. 8. die ersten 70 Seiten ein) — Reflections on ancient and modern learning, by Wm. Wotton, Lond. 1694. 8. verm. Lond. 1697. 8. — Discourse on ancient and modern learning, now first publish'd from an original Mspt. of Mr. Addison, Lond. 1739. 4. französisch, im 14ten B. der Bibl. Brit. S. 328. — Von deutschen Schriftstellern ist diese Materie mehr litterarisch, und nur sehr allgemein behandelt worden. Die älteste, mir darüber bekannte Schrift ist ein — Programm des G. Olearius, in quo ad orationem, sub auspic. Profess. gr. et lat. linguae habendam invitat, Lips. 1690. 4. — Von den übrigen führe ich nur an, eine, von Haller zu Bern gehaltene Rede: Quantum antiqui eruditione et industria antecellant modernos, 1734. 4. — Dissertatio de comparatione eruditionis antiquae et recentioris, von G. Heinr. Ayrer, bey s. lat. Uebersetzung des Blackwall: de praestantia Classicor. Auctor. . . . Lips. 1735. 8. Bey jener finden sich zugleich mehrere litter. Notitzen über den Streit wegen des Vorzuges der Alten oder Neuern. — —

Unter den Schriften, welche die Eigenheiten und Vortreflichkeiten der Alten, ohne Herabwürdigung der Neuern, zum Zwecke haben, scheinen mir die vornehmsten zu seyn: der 33, 35 und 37te Abschnitt aus dem 2ten B. der schon anderwärts angeführten reflex. critiq. sur la Poesie et la Peinture des Dübos — die vorbenannte, Ant. Blackwallii de praestantia Classic. Auct. Commentatio . . . Lips. 1735. 8. (von welcher ich das Original nicht anführen kann, weil es mir nicht zu Gesichte gekommen) — An Essay on the composition and manner of writing of the Antient, particularly Plato, by Jam. Geddes, Glasg. 1748. 8. deutsch, in der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der sch. W. und fr. K. Berl. 1759 u. f. 8. Th. 3. S. 177. Th. 4. S. 1. — Betrachtungen einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuesten Schriftsteller (von H. Garve, im 10ten B. der Bibl. der sch. W. und in der Samml. s. Abhandl. S. 116 meines Bedünkens die bündigste, hierüber abgefaßte Schrift.) — — Im 9ten der Litter. Br. (I. 49) — in den Fragmenten, den critischen Wäldern (von H. Herder) und an a. O. m. finden sich einzele, seine, dahin gehörige Bemerkungen. — —

Besondere Anweisungen, wie die Alten zu lesen sind, haben, unter andern, Heinr. Felton: Dissertation on reading the Classics . . . Lond. 1730. 8. — und H. Sulzer selbst: Gedanken über die beste Art, die classischen Schriftsteller mit der Jugend zu lesen, Berlin 1765. 8. in 2ten Bande s. verm. Schriften, Leipz. 1781. 8. S. 215. geschrieben. — —

Amphitheater.

Ein Gebäude, welches zu den Kampfschauspielen der Römer aufgeführt worden. Das ganze Gebäude war nach einem runden oder ovalen Grundriß angelegt, und ohne Dach. Um den Mittelpunkt des Grundes herum war ein großer runder oder ovaler Platz, mit Sand belegt, und daher Arena genennt. Dieser war die eigentliche Bühne der Kämpfer. Rund um diesen Platz herum waren Gewölber, die unter anderm auch dazu dieneten, die wilden Thiere, die in den Spielen sollten gebraucht werden, darin zu verwahren.

Zunächst über diesen Gewölbern gieng eine Gallerie rings um die Arena herum, auf welche die vornehmsten Zuschauer traten. Von dieser Gallerie an erhoben sich die Sitze oder steinerne Bänke rings herum stufenweise über einander; jede höhere in einem vom Mittelpunkte etwas entfernten Umfange bis an die oberste Gallerie des Gebäudes. Auf diese Weise hatte das ganze Gebäude die Figur eines Bechers, dessen Höh-

Höhlung sich gegen den Grund zu immer verschmälert, und die Bühne war von allen Plätzen ganz zu übersehen.

Die untersten Reihen der Sitze waren für die reichen und angesehenen Bürger; die obersten für den Pöbel. Vermuthlich war das Gesetz, Lex Roscia genennt, sowol für das Amphitheater, als für das Theater, daß die vierzehn untersten Reihen der Sitze nur den Vornehmern vorbehalten seyn solten.*) Wer weniger als vierhundert tausend Sesterzien im Vermögen hatte, gehörte zu keiner der vierzehn Ordnungen der Bürger, sondern zum Pöbel. Daher sagt Horaz:**)

> Si quadringentis, sex septem millia desunt
> — — — —
> Plebs eris.

Diese Gebäude waren so groß, daß vor 30 bis 80tausend Zuschauer Platz war.

Lange Zeit waren es nur hölzerne Gebäude, und es läßt sich vermuthen, daß das Amphitheatrum Flavianum, davon noch itzt ein großer Theil steht, und unter dem Namen Colisaeum bekannt ist, das erste ganz maßive Gebäude von dieser Art gewesen sey. Es macht ein Oval aus von 700 Rheinländischen Fußen in die Länge, 500 in die Breite, ist 160 Fuß hoch, und wird in vier Geschosse abgetheilt, deren jedes Arcaden von besonderer Säulenordnung hat. Durch die untersten Arcaden waren die Eingänge, und in dem Raume zwischen der äußersten Mauer und den Gewölben um die Arena waren die Treppen und verschiedene Gänge, welche von außen durch das zwischen den Pfeilern einfallende Licht erleuchtet wurden.

*) Lex Roscia est, qua cavetur, ut proximis ab Orchestra quatuordecim gradibus spectent, quibus est quadringentorum sestertiorum, sagt ein alter Scholiast des Horaz. Ep. I. 57.

**) Epist. L. I. ep. I. vs. 57.

Weil dergleichen Gebäude in unsern Tagen nicht mehr gebräuchlich sind, so enthalten wir uns einer nähern Beschreibung derselben. Wer hierüber nähere Nachricht verlangt, kann sie in dem Traktat, den Lipsius über die Amphitheatra*) geschrieben hat, ausführlich bekommen.

Man nennt gegenwärtig in unsern Schauspielhäusern den Platz, der der Bühne gegen über mit allmählig in die Höhe steigenden Bänken angefüllt ist, das Amphitheater, weil dieser Platz in der französischen Sprache diesen Namen führt.

* *

Ausser dem, von H. Sulzer angeführten Werke des Lipsius, handeln von den Amphitheatern überhaupt noch Scipione Maffei in dem Werke: Degli Anfiteatri e singolarmente del Veronese, libri due, Ver. 1728. 12. m. K. das sich auch im 4ten Th. von dessen Verona illustrata, und lat. im 1ten B. von Poleni Thes. befindet; ferner Giov. Poleno in der, dem Discorso sopra il Teatro Olimpico di Viçenza, da Giov. Montenari, Pad. 1733. 8. beygefügten Lettera sopra gli antichi teatri et anfiteatri, und eben dieser Montenari in einer, mit ähnlichem Titel, zu Vicenza 1735. 8. mit Kupf. gedruckten Schrift. — Das von H. Sulzer angeführte Amphith. Flavianum, ist besonders von Carlo Fontana (L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato, Hag. 1725. fol. m. K.) beschrieben und gezeichnet und von Giov. Marangoni (Dissertazione sopra l'Anfiteatro Flavio di Roma, volgamente detto il Colosseo, Rom. 1746. 4.) umständlich erörtert worden. Abbildungen davon

*) De Amphitheatro liber, in quo forma ipsa loci expressa, et ratio spectandi, ut et de Amphitheatris extra Romam libellus, Antv. 1585. 4. Vesal. 1670. 8. Im 9ten B. von Graevii Thes. S. 1269.

davon finden sich auch noch in des Barbould Rome ancienne, und in den von G. Christoph Kilian, nach Barbould gelieferten Alterthümern. — Ausser diesem sind in Italien noch Ueberreste von Amphitheatern, unter andern an verschiedenen Orten im Florentinischen, welche in den Dissertazioni intorno agli Anfiteatri della Toscana, e principalmente dell' Aretino, da Lor. Guazzesi in dem 2ten B. S. 79. der saggi di differt. dell' Academia di Cortona, Rom. 1738. 4. und in dem, dazu gehörigen Supplemente, in des P. Calogera racolta degli Opuscoli etc. B. 20. S. 427. — in den Notizie istoriche intorno al Parlajo, ovvero Anfiteatro di Firence, da Dom. Mar. Manni, Bol. 1746. 4. — und in der Vorrede zu den Lezione di Antichità Toscane, Fir. 1766. 6. beschrieben worden sind. — Ferner zu Verona, wovon Maffei in der schon angeführten Schrift — zu Catanea in Sicilien, wovon Giac. Maria Poterno in der Dissamina trascorsiva del . . . Anfiteatro di Catania, Palermo 1770. f. m. K. — zu Pola, von welchem Gianrin. Carli in der relazione delle scoperte fatte nell' Anfiteatro di Pola, Ven. 1750. 8. — zu Capua, wovon Alex. Mazochius in dem Comment. in mutilum Campani Amphith. titulum . . . Nap. 1727. 4. m. K. und im 5ten B. S. 485. von Poleni Thes. handelt, und andern Orten mehr. — — In Frankreich sind dergleichen Ueberbleibsel noch zu Arles, Frejus, Nimes, welche in des Maffei Galliae antiquitat. select. Ver. 1734. 4. Ep. XXIII. beschrieben und abgebildet zu finden sind, so wie das leztere auch noch in dem discours histor. de l'ant. cité de nismes de Jean Poldo d'Albenas, Lyon 1560. fol. S. 119. und in einem, in den Mem. de Trevoux vom Junius 1739. S. 1216. befindlichen Briefe, beschrieben worden ist; ferner zu Bordeaux, wovon de la Bastie, in dem 6ten Bande der histoire de l'Academie des Inscript. gehandelt hat, und zu Lyon. — —

Anagramma.

Ein Wort, oder ein einfacher Satz der Rede, den man durch Versetzung der Buchstaben eines andern Wortes, oder Satzes herausgebracht hat; so wie das Wort Amor durch Umkehrung der Buchstaben in Roma verwandelt wird. Dieses ist eine Erfindung des spielenden Witzes der Neuern. Es wurde ehedem insonderheit alsdenn gebraucht, wenn aus dem Namen eines Menschen durch Versetzung der Buchstaben ein Satz heraus gebracht wurde, der ein Lob oder einen Tadel derselben Person enthielt. Diese mühsame Kleinigkeit ist endlich zu unsern Zeiten ziemlich aus der Mode gekommen. Indessen ist nicht zu läugnen, daß es bisweilen angenehme Anagramma geben könne. Folgende verdienen vielleicht hier angeführt zu werden.

Ein gewisser Prediger in Ungarn hatte etliche alte Freunde bey sich zum Essen. Er hieß Tobianus, und hatte nicht lange vorher seine Frau verlohren, die er um so viel weniger betrauerte, weil sie ihm ein gutes Vermögen nachgelassen hatte, von dem er, so lange sie gelebt, kaum den geringsten Genuß gehabt hatte. Nachdem diese ehrwürdige Gesellschaft von gutem Weine etwas munter worden, fieng man, nach Art der damaligen Zeiten, an, Anagrammen zu machen. Einer nahm den Namen Tobianus zum Text, und sagte, das Glas in der Hand:

	Obit Anus.
Der andere:	Abit Onus.
Der dritte:	Tua Nobis Sunto; abi.
Der vierte:	Vbi sonat Tuba Sion.
Tobianus:	Ita bonus (optavit) Tobianus.

Von einer edlern und geistreichern Art ist folgendes:

Al-

Als der König Stanislaus von Pohlen in seiner Jugend von Reisen zurüke kam, versammelte sich das ganze hohe Lescinskische Haus in Lissa, um seinen Stammerben zu bewillkommen. Der nachherige preussische Hofprediger in Berlin, Herr Jablonsky, welcher damals Rector der Schule zu Lissa war, hielt bey dieser Gelegenheit einen Actum oratorium, zu dessen Beschluß er dreyzehn als junge Helden gekleidete Tänzer auftreten ließ, einige Ballete zu tanzen. Jeder hatte einen Schild, auf welchem einer der Buchstaben dieser zwey Wörter, DOMVS LESCINIA, in Gold geschrieben war.

Nach dem ersten Ballet fanden sich die Tänzer so gestellt, daß die Ordnung ihrer Schilder die Worte Domus Lescinia lesen ließe, die sich nach dem andern Ballet in diese verwandelten:

Ades incolumis.

Nach dem dritten in diese: Omnis es lucida.

Nach dem vierten: Omne sis lucida.

Nach dem fünften: Mane sidus loci.

Nach dem sechsten: Sis columna Dei.

Und zum Beschluß: I! Scande solium.

Welches letztere als eine Art der Prophezeyhung kann angesehen werden.

Anakreon.

Ein griechischer Liederdichter aus der Stadt Thejos in Jonien gebürtig. Er hat zu den Zeiten des Cyrus und Cambyses gelebt, und sich meistentheils an dem Hofe des Polycrates, Tyrannen der Insel Samos, aufgehalten, wiewol er auch eine Zeitlang in Athen an dem Hofe des Tyrannen Hipparchus gelebt hat. Man hat noch ein und siebenzig Lieder und einige Ueberschriften, die ihm zugeschrieben werden; wiewol einige feine Kunstrichter wichtige Zweifel gegen die Aechtheit vieler darunter vorgebracht haben. Jene sind alle in dreyfüßigen Jamben, und scheinen recht eigen zu einem leichten fröhlichen Gesang abgemessen. Ihr Inhalt ist durchgehends die Fröhlichkeit, die den Genuß der Liebe und des Weines begleitet. Sie bezeichnen den Charakter eines feinen Wollüstlings, der sein ganzes Leben dem Bacchus und der Venus gewidmet hat, dabey aber immer vergnügt und scherzhaft geblieben ist.

Man muß also seine Lieder blos als artige Kleinigkeiten ansehen, die zum Absingen in Gesellschaften gemacht worden, wo die sinnliche Lust durch seinen Wiz sollte gewürzt werden. In dieser Absicht sind sie unvergleichlich. Eine große Munterkeit ohne alle ernsthafte Leidenschaft, ein überaus feiner Wiz, und die angenehmste Art sich auszudrüken, sind überall darin anzutreffen. Der Dichter sieht in der ganzen Welt und in allen Händeln der Menschen nichts, als was sich auf Wein und Liebe bezieht; alles ist Scherz und Tändeley mit Beziehung auf diese beyden Gegenstände. Seine Laune ist die angenehmste von der Welt, und lieblich, wie der schönste Frühlingstag. Auf die allerleichteste Art mahlt er tausend angenehme Phantomen, die mit wollüstigem Sumsen vor unsrer Einbildungskraft herumflattern, und versetzt uns in eine Welt, woraus aller Ernst, alles Nachdenken verbannet ist, wo nichts als Schwärmereyen einer leichten, die Seele wenig angreifenden Wollust herrschen.

Hieraus ist zu sehen, daß diese Lieder nicht zum Lesen in einsamen und ernsthaften Stunden, die man besser anwenden kann, sondern als ein artiges Spiel zur Ermunterung in Gesellschaften, und zur Erquikung des

Geistes geschrieben sind. Sie sind ein Blumengarten, wo tausend liebliche Gerüchte herumflattern, aber keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen ist.

Anakreontische Lieder werden alle die genennt, welche in dem Geiste des Anakreons geschrieben sind. Ihr leichter Inhalt erfodert eine leichte und kurze Versart, so wie Anakreon sie gebraucht hat. Insgemein wird ein dreyfüßiger jambischer Vers mit einer übrigen kurzen Sylbe am Ende gewählt. Gleim ist der erste Deutsche, der glüklich in der Art des Anakreons gedichtet hat. Der Beyfall, womit seine scherzhaften Lieder aufgenommen worden, hat eine Menge elender Nachfolger hervorgebracht, welche eine Zeitlang den deutschen Parnaß, wie ein Schwarm von Ungeziefer umgeben, und verfinstert haben.

Daß man an den allermeisten anakreontischen Gedichten der Neuern den Geist des Anakreons, sein scherzhaftes Wesen, und seinen feinen ungekünstelten Wiz vermißt, ist nicht das einzige, das man gegen diese Seuche einzuwenden hat. Die meisten Neuern sind in dem Fall jenes Jünglings, der den Philosophen Panätius gefragt hat, ob es einem Weisen auch wol anstehe, sich zu verlieben. Die Antwort des Weisen enthält eine große Lehre. Was dem Weisen geziemet, davon wollen wir ein andermal sprechen: was mich und dich betrifft, die beyde noch lange keine Weisen sind, so schikt es sich für uns nicht, uns damit abzugeben. *)

*) De Sapiente videbimus: mihi et tibi, qui adhuc a Sapiente longe absumus, non est committendum, ut incidamus in rem commotam, impotentem, alteri emancipatam, vilem sibi. Senecae Ep. CXVI.

Die erste Ausgabe der Gedichte des Anakreon, durch Heinr. Stephanus besorgt, erschien, ganz griechisch, zu Paris 1554. 4. Unter den folgenden sind die bessern, die von Will. Barter, gr. und lat. (Lond. 1695. 8. 1710. 12.) von Jos. Barnes, gr. und lat. (Camb. 1705. Lond. 1734. 8.) von Maittaire (Lond. 1725. 4.). Zu Strasburg erschien 1778. 12. eine sehr gute Handausgabe; und zu Erlangen 1781. 8. eine, ex recensione Brunkii (in dessen Analectis I. 79. Anakreon mit abgedruckt ist) von Joh. Fried. Degen. Joh. Fr. Fischer hat die Barterische, mit Varianten und Anmerkungen, zu Leipzig 1754 und 1776. 8. wieder abdrucken lassen, und zu Rom gab Spaletti 1781. Fol. die schon von Barnes benutzte Handschrift, ganz vollständig und sehr prächtig und genau heraus. — Uebersetzt ist Anakreon, in das Italienische zwölfmahl, von welchen Uebersetzungen die älteste von Franc. Ant. Cappora zu Venedig 1670. 12. und die, meines Wissens, neueste von Ces. Gaetani, zu Rom 1775. 8. erschienen ist; die besten darunter sind von Aless. Marchetti, Lucca 1707. 4. und von Paol. Rolli, Lond. 1739. 8. Zusammen gedruckt sind die Uebers. des Corsini, Regnier, Salvini, Marchetti, und die von verschiedenen zu Meyland 1731 erschienenen, zu Venedig 1736. 4. heraus gekommen. — Von spanischen Uebersetzungen führt Hr. Dieze eine, in den Sylbenmaßen des Originals, von Estevan Man. Villegas an, welche das 4te Buch des ersten Theils seiner Eroticas, (Najera 1617. 4.) ausmacht. — In das Französische ist er zwölfmahl übersetzt worden; zuerst von Remy Belleau, im Jahre 1556. 8. zuletzt vom Montonet de Clairfont, in Prosa, im Jahre 1779. 4. Die Uebers. von Poinsinet de Sivry, vom Jahre 1755, in Versen ist zwar etwas frey; aber keinesweges schlecht; bey der von Sauvigny, 1762. 12. finden sich gute Abhandlungen. — In das Englische nur sechsmahl; zuerst von Th. Stanley, Lond. 1651. 8. zulezt vom Green 1769. 8. in Versen; immer nur mittelmäßig. — In das Deutsche (von P. Uz und J. N. Götz) Carlsruhe 1746 und 1760. 8. in Versen; in den Versarten

des

des Originals, Leipz. 1776. 8. (von Meinecke) und von S. F. G. Wahl, Erf. 1783. 8. C. W. Ramler, G. E. Lessing, C. W. Müller, Gleim, u. a. m. haben einzele Lieder glücklich übersetzt und nachgeahmt; aber Gottsched, Hudemann, und Triller haben sich leyder! auch an ihm vergriffen.

In den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur (I. 338 u. f.) ist der eigenthümliche Charakter der Anakreontischen Dichtart sehr glücklich entworfen. Die, mir bekannten, wichtigsten eigentlichen Erläuterungsschriften sind die Anmerkungen über den Anakreon (von J. Gottl. Schneider) Leipz. 1770. 8. (in deren ersten Abschnitt gute Bemerkungen über die Dichtungsart selbst, über die Unterschiede zwischen dem Anakreon und seinen Nachahmern, über das verschiedene Genie der Dichter in dieser Manier, u. d. m. enthalten sind.) — Animadversiones ad Anacreontem . . . Auct. M. Ioan. C. Zeunio, Lips. 1775. 8. — Ueber die Philosophie des Anakreon, ein Versuch von M. Joh. Fr. Degen, Erl. 1776. 8. — Vorlesungen über einige anakreontische Lieder von Borheck 1778 — 1779. 8. 9 Stück. — — Das, meines Bedünkens, beste Leben des Dichters ist von Barnes, bey der Ausg. desselben befindlich; aber auch Greg. Gyraldus (hist. poetar. Bas. 1545. S. 1003) so wie Bayle haben dergleichen geliefert.

Anatomie.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet in der Mahlerkunst eine Kenntniß der äußern und innern Theile des menschlichen Körpers, in so weit sie zu richtiger Zeichnung der Figuren in allerhand Stellungen und Bewegungen nothwendig ist. Es sind fürnehmlich zwey Umstände, welche die Anatomie einem Zeichner nothwendig machen. Die Verhältnisse der Glieder ändern sich wegen der Knochen in etwas ab, je nachdem die Glieder eine Lage annehmen. So ist die Länge des Arms von der Schulter bis an die Spitze des kleinen Fingers anders, wenn der Arm gerade ausgestrekt, als wenn er gebogen ist. Dieses kommt von den Gelenken der Knochen her, welche man deswegen genau kennen muß, um dem Arm in allen Wendungen das richtige Verhältniß zu geben. Von den Muskeln ist bekannt, daß sie bisweilen rund und wie aufgeblasen, bisweilen flach und schlaff sind, nachdem sie in würklicher Verrichtung oder in Ruhe sind. Daher kömmt es, daß eine Stelle des Körpers bisweilen erhoben und heraus stehend, oder flach und bisweilen vertieft ist. Hieraus ist klar, daß jede Stellung und jede Bewegung ihre eigenen Verhältnisse und Umrisse hat, welche der Zeichner nicht treffen kann, wenn er nicht eine hinlängliche Kenntniß von der Lage der Muskeln, von ihrer Verrichtung und von der eigentlichen Beschaffenheit der Knochen hat. Fürnehmlich muß er die Anatomie des Gesichts genau studiren, weil darin eine Menge kleiner Muskeln sind, welche in den verschiedenen Affekten die Gesichtszüge ändern.

Die Anatomie ist dem Zeichner um so viel nöthiger, da es nicht möglich ist, den Mangel derselben durch die academischen Zeichnungen nach der Natur zu ersetzen. Es kommen gar viel Stellungen vor, welche man blos aus dem Kopfe zu machen hat, wobey man ohne genaue Kenntniß der Anatomie nothwendig in Fehler fällt. Der berühmte de Piles hat zum Gebrauch der Künstler eine kurze Einleitung zur Anatomie unter einem angenommenen Namen herausgegeben.*) Es

*) Abregé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture, publié par Frcs. Tortebat, Par. 1667. fol. aus dem Vesalius gezogen. — Deutsch gab Sam. Th. Gericke das Werk, unter dem Titel: Kurze Verfassung der Anato-

Es ist aber hiebey den Künstlern zu rathen, daß sie ihre Kenntniß in diesem Stük nicht mißbrauchen. Einige haben, um ihre Wissenschaft in der Anatomie zu zeigen, die Muskeln so stark ausgedrükt, daß ihre Figuren wie geschunden aussehen. Es muß in der Zeichnung der Muskeln nichts übertriebenes seyn.

* *

Von Zeichnung der Muskeln, Knochen u. d. m. überhaupt handelt der Florent. Mahler, Aless. Allori in dem Dialogo sopra l'arte del designare le figure, principiando da' muscoli, osse, nervi, vene, membra e figura perfetta, Firenze 1590. 4. — Wozu eigentlich dem Künstler die Kenntniß der Anatomie vorzüglich unentbehrlich sey, hat Hagedorn (Betrachtungen über die Mahlerey S. 269) allgemein, nach des Vinci Traité de la Peinture (Ch. 90. S. 28. Par. 1651. fol.) angedeutet; und in wie fern jener zuweilen von dem, was sie lehrt, abgehen müsse, in einem sehr glücklichen Beyspiele, so wie die Unentbehrlichkeit ihrer Kenntniß, selbst bey großer Bekanntschaft mit der Antike (S. 80 u. f.) gezeigt. — Wie weit die Kenntniß und der Gebrauch des Künstlers darin gehen müsse, ist in den Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture, par H. Testelin, S. 39 u. f. (bey dem Gedicht des Le Mierre, Amst. 1770. 12.) etwas näher bestimmt. — Von der Anatomie überhaupt, von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß, u. d. m. handelt auch de Piles noch in dem Cours de peinture par principes, S. 38 und 153 (Par. 1708. 12.) — Von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß zur Zusammensetzung eines Ganzen (Ensemble) Watelet in den, seiner Art de peindre angehängten reflexions, S. 89 u. f. (Amst. 1761. 12.) — Ein „Unterricht, wie die zur Zeichenkunst gehörige Anatomie, Mahler und Bildhauer zu erlernen haben, von G. H. Werner," kam zu Erfurt 1780. 8. heraus. —

Die besten Anweisungen und Abbildungen zu der, dem Künstler nöthigen Kenntniß der Anatomie liefern folgende Schriften: Andr. Vesalii de humani corporis fabrica, Lib. VII. Basil. (1543) fol. verm. ebend. 1555. fol. (die Zeichnungen dazu von Titian und Joh. v. Calcar) in s. Werken, Leyd. 1725. fol. die Epitome dieses Werkes, Basil. 1543 (mit etwas veränderten, und überhaupt nur 9 Figuren) deutsch, unter dem Titel: von des Menschen Anatomey, ein kurzer Auszug aus D. A. Vesalii Büchern, durch D. Andr. Turinum verdollmetscht, Frankf. 1543 und 1556 fol. und vollständiger unter folgendem: Andr. Vesalii ... Zergliederung des menschlichen Körpers, auf Mahlerey und Bildhauerkunst gerichtet; die Figuren von Titian gezeichnet, Augsb. 1706 und 1764. fol. (sowohl aus dem grössern Werke, als aus der Epitome gezogen) — Iulii Casserii Placent. . . . tab. anatom. LXXVIII cum suppl. XX tabular. Dan. Bucretii . . . Ven. 1627. fol. (die Zeichnungen von Fialetti, die Kupfer von Frc. Valesio) — Anatomia ridotta all' uso de' Pittori, di Jac. Moro, Venez. 1679. fol. (aus dem Vesalius gezogen) — Anatomia dei Pittori, da Carlo Cesio, Rom. (von Hier. Boellmann zu Nürnberg 1706, auf Dan. Preißlers Veranlassung, aber so unrichtig nachgestochen, daß sie noch unter dem, schon nicht richtig gezeichneten Originale stehen) — Godefr. Bidloo . . . Anatomia corporis humani, Amstel. 1685. fol. (mit 105 Kupfertafeln nach Lairesse, wahrscheinlicher Weise durch die Gebrüder Gunst und durch Bloteling gestochen) — The Anatomy of humane bodies . . by Will. Cowper, Lond. 1697 f. lat. ebend. 1739. und Ultraj. 1750. f. (in Grund-

Anatomie, wie selbige zur Malerey und Bildhauerey erfordert wird, Berlin 1706. Fol. aber, in Rücksicht auf die Zeichnungen, sehr verhunzt, heraus; auch Leipzig 1760. 4. mit H. Testelins Anmerkungen der fürtreflichsten Mahler über die Zeichen- und Mahlereykunst.

Grunde nichts, als das mit 9, nicht sehr richtig gezeichneten Kupfertafeln vermehrte, und in etwas veränderte vorige Werk) — Anatomia per uso ed intelligenza del disegno, ricercata non solo su gl' ossi e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni di Roma, delineata ... per istudio della Academ. di Francia, sotto la direzzione di Carlo Errard ... preparata dal D. Bern. Genga ... con le spiegazione dal S. C. Giomar. Lancisi ... data in Luce da Dom. Rossi, R. 1691. f. (47 Kupfert. und 12 auch in Kupfer gestochene Blätter Erklärung, wovon jene aus 28 anatom. Figuren, und die übrigen aus Abbildungen der besten antiken Statuen bestehen; nach dem Vesalius für den Künstler das beste Werk) — Myotomia reformata, or an Anatomical Treatise on the Muscles of the human body ... by Will. Cowper, Lond. 1724. fol. (worin die XI. XII und XIII Tafel S. 126 u. f. zum Gebrauch der Mahler und Bildhauer eingerichtet worden sind) — Anatomy of the human body, by Will. Cheselden, Lond. 1726. 8. besser ebend. 1741. 8. (besonders sind für den Künstler die darin befindlichen Tafeln vom Marsyas und Herkules brauchbar) — Sigfr. Bern. Albini Tabulae sceleti, et musculorum corporis humani, Lugd. Bat. 1747. fol. ebendesselben Tabulae ossium humanor. ebend. 1753. Fol. (die dabey befindlichen Kupfer von Joh. Wandelaer gezeichnet und geätzt.) Gezogen aus diesem Werke sind: Myographie, ou description des Muscles du corps humain par Mr. Tarin, Par. 1753. 4. Osteographie ... von ebend. ebend. 1753. 4. (in aller Art besser, als die englischen Nachdrücke dieses Werkes.) Auch die „Vorstellung der Gebeine und Muskeln des menschlichen Körpers, wobey dieselben in ihrer natürlichen Farbe dargestellt sind, von Georg Lichtensteger, Nürnb. 1774. Fol." ist daher genommen, aber schlecht gerathen. — Alb. Halleri, Icon. anatomicar. Fasc. I-VIII. Gött. 1743-1756. f. Anatomy of Painting, by Brisbane, Lond. 1769. f. — — Bloße anatomische Zeichnungen, mit mehr oder weniger Erklärung, sind, unter mehrern, von folgenden Künstlern geliefert worden, Jac. Chrstph. Le Blond († 1741) Joh. Admiral (1746) die beyden ersten von ihm, in den Jahren 1736 und 1737 herausgegebenen Stücke sind nach Präparaten des Albinus gemacht, und mit Erklärungen desselben begleitet; das dritte im Jahre 1738, und das vierte und fünfte, ohne Jahrszahl, erschienene Stück nach Injectionen von Ruysch. — Fab. Gautier, Essai d'anatomie, ou *tableaux inprimés*, qui représentent au naturel, tous les muscles de la face, du col, de la tête, de la langue et du larinx, d'après les parties dissequées et preparées par Mr. Duverney ... Par. 1745. fol. 8 Bl. Anatomie de la tête ... Par. 1748. f. 8 Bl. Anatomie générale des visceres ... avec l'Angiologie et la Neurologie de chaque partie du corps humain, Par. 1751. fol. 18 Bl. Suite de l'Essai d'Anatomie, Par. 1745. f. 12 Bl. (die erste, zweyte und vierte dieser Lieferungen, unter dem Titel: Myologie complète ... mit der Jahrszahl 1746.) Exposition anatomique de la structure du corps humain, Par. 1750. f. 20 Bl. (Der Werth dieses Werkes, als anatomische Zeichnungen, ist indessen nicht sehr groß, da diese nicht sehr richtig sind.) —

Ueber die Geschichte der anatomischen Zeichnungen — über den Einfluß der bessern Kenntniß der Anatomie in die Mahlerey der Neuern überhaupt, und in die Werke einzeler Künstler besonders; über die Schwierigkeiten, richtige anatomische Zeichnungen zu machen, u. d. m. sind sehr lesenswerthe Nachrichten und Bemerkungen, in dem „Verzeichniß einer Sammlung von Bildnissen, größtentheils berühmter Aerzte ... von C. W. Moehsen, Berl. 1771. 4. in der (S. 53 u. f.) befindlichen Abhandlung, „von der Verbindung der Arzneygelahrheit mit den bildenden Künsten, und von dem Nutzen, welchen verschiedene Bemühungen der Aerzte den Künsten verschaft haben," zu finden.

Andante.

(Musik.)

Bedeutet in der Musik einen Taktgang, der zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält. In dem Andante werden alle Töne deutlich und von einander wol abgezeichnet angegeben. Dieser Gang schiket sich also zu einem gelassenen, ruhigen Inhalt, ingleichem zu Aufzügen und Märschen.

Anfang.

(Schöne Künste.)

Aristoteles, welcher angemerkt hat, daß jeder Gegenstand, der ein schönes Ganzes ausmacht, einen Anfang und ein Ende habe, sagt: der Anfang sey dasjenige, dem in derselben Sache nichts vorher gehen könne, und was allen andern Dingen vorher gehen müsse.*) Der Anfang der Begebenheiten, welche die ganze Handlung der Ilias ausmachen, ist der Streit zwischen Achilles und Agamemnon; denn alles, was nachher geschehen ist, war eine Folge dieses Streits: hingegen gehört das, was diesem Streit vorher gegangen, nicht zu dieser Handlung. Man kann die ganze Handlung vollkommen begreifen, wenn man auch von dem, was diesem Anfang vorher gegangen ist, keine Nachricht hat: es liegt ganz außer der Kette dieser Begebenheit.

Ohne einen Anfang kann man sich demnach keine Reyhe von Dingen vollkommen vorstellen; weil man nicht begreift, warum die Sachen da sind. Es gehören nothwendig zu der Vollkommenheit eines Werks von Geschmak, daß es einen bestimmten Anfang habe. Wenn Homer die Begebenheiten der Ilias besungen hätte, ohne uns zu sagen, warum Achilles sich von dem Heer entfernt habe, und warum er gegen den Agamemnon aufgebracht worden, so würde uns das Vornehmste der Handlung gefehlt haben: dieses aber der Erzählung vorher gesetzt, giebt uns den vollen Aufschluß zu der Sache; und wir bekommen dadurch eine vollständige Vorstellung dessen, was der Dichter hat besingen wollen; wir werden völlig befriediget, nachdem wir den Anfang, den Fortgang und das Ende der Sache erkennt haben.

Hieraus folget, daß der epische Dichter, welcher eine vollständige Handlung erzählt, oder der dramatische, der sie uns auf der Schaubühne vorstellt, sorgfältig seyn müssen, den Anfang der Handlung deutlich vor Augen zu legen. Dabey aber haben sie einige Vorsichtigkeit nöthig, weil dieses mit mehr oder weniger guter Würkung geschehen kann. Die Sache ist der Mühe werth ausführlich entwikelt zu werden.

Weil der Anfang das erste in der Sache ist, dem nichts, was zu derselben gehört, vorhergehen kann, so muß die Handlung mit nichts anfangen, was würklich vor ihr gewesen ist. Dieses wäre ein verwerflicher Ueberfluß. Die Vorstellungskraft würde mit etwas fremden, das zur Sache nicht gehört, beschäftiget. In diesen Fehler ist Euripides bisweilen gefallen. In der Hekuba läßt er zum Anfange der Handlung diese Königin auftreten und kläglich thun, noch ehe der Zuschauer weiß, welches Elend, das eigentlich der Inhalt des Stüks ist, ihr bevorsteht. Der wahre Anfang dieser Handlung ist der Entschluß der Griechen, die Tochter dieser Königin auf dem Grabe des Achilles zu opfern. Dieses hat uns der Dichter gleich sollen bekannt machen. Denn alle Klagen der Hekuba, über die ihr vorher begegneten Unglüksfälle, gehören nicht zu dieser Sache. Eben so läßt er in der Iphigenia bey den Tauriern, diese Prinzeßin zum Anfang der Handlung erschei-

*) περὶ ποιητ. VII.

scheinen, ehe sie weiß, daß Orestes und Pylades angekommen; da doch die Handlung erst durch ihre Ankunft den Anfang nimmt. Dergleichen Eingänge sind würklich von der Handlung abgerissen und also der Einheit der Vorstellung entgegen.

Ein andrer Fehler ist es in epischen und dramatischen Gedichten, wenn man den Anfang mit sehr entfernten Veranlassungen zu der Handlung macht. Es würde ungereimt seyn, wenn man, wie Horaz sagt,*) die Erzählung des Trojanischen Krieges von dem Ey anfangen wollte, aus welchem Helena in die Welt gekommen. Denn daraus erkennt man die Ursache des Krieges nicht unmittelbar. Dergleichen Umschweife geben der Vorstellung eine Unvollkommenheit, die scharfsinnigen Lesern anstößig sind. Der Dichter muß demnach, ohne auszuholen, gleich zur Sache kommen, und sein Werk beym unmittelbaren Anfang der Handlung anheben.

Zwar hangen in der Welt gar alle Begebenheiten so an einander, daß in strengem metaphysischen Sinn keine, die mitten aus der Geschichte der Welt herausgenommen wird, ein für sich bestehendes Ganzes ausmacht. Allein da der Dichter seine Handlung als eine völlig abgesonderte Sache vorzustellen hat: so muß er einen solchen Anfang suchen, der unsre Vorstellung befriedige, und uns nichts vorhergegangenes zu suchen übrig lasse. Hat er ein Mißtrauen in die Fruchtbarkeit seiner Erfindungskraft, so nimmt er einen entfernten Anfang, damit die Menge der Begebenheiten den Mangel der Erfindungen ersetze. Vielleicht würde Homer die Aeneis von der Ankunft des Helden in Italien angefangen haben. Virgil glaubte einen entfernten Anfang nöthig zu haben. So würde ein minder fruchtbarer Dichter sich kaum getraut haben, die Meßiade, wie Klopstok gethan hat, mit dem lezten Einzug des Erlösers nach Jerusalem anzufangen.

*) ad Pisones v. 146.

Dem Dichter bleibt also immer die Freyheit, den Anfang seiner Handlung näher oder entfernter von dem Ende zu nehmen. Nur muß er dieses genau beobachten, daß er dem Gedicht einen wahren Anfang gebe, der weder außer der Handlung liege, noch unvollständig sey. Je näher der Anfang der Handlung an dem Ende derselben liegt, je enger kann das Ganze zusammen getrieben werden, daß es mit einem Blike zu übersehen sey. Ist der Anfang vom Ende sehr entfernt, so wird das Werk zu weit ausgedehnt, oder es entstehen in der Handlung große Lüken, welche der Lebhaftigkeit der Vorstellung viel Schaden thun.

Die dramatische Handlung erfodert nothwendig, daß der Anfang nahe am Ende genommen werde. Wenn der Dichter dieses versäumt, so ist er genöthiget, entweder die ganze Handlung einzuschränken, daß er uns gleichsam nur einen Auszug davon sehen läßt, oder er muß einen großen Theil hinter der Bühne geschehen lassen. In beyden Fällen ist es unmöglich, daß sich die Charaktere der Personen hinlänglich entwikeln. Die Alten haben dieses fast allemal sehr genau beobachtet, und eben deßwegen sehen wir überall so gut entwikelte Charaktere in ihren dramatischen Stüken. Wir können sie auch darin den Neuern als Muster empfehlen, daß sie in Bestimmung des Anfangs meistens sehr sorgfältig gewesen. Sie legen uns gemeiniglich bey dem ersten Auftritt den Anfang der Handlung so deutlich vor Augen, daß wir gleich von dem Inhalte derselben und von dem Charakter der Hauptpersonen hinlänglich unterrichtet werden. Dieses wird in viel neuen Stüken so sehr versäumt, daß

wir

wir oft eine lange Zeit nicht wissen, worauf es bey der Handlung ankommt. Man wird dieses insonderheit lebhaft fühlen, wenn man den Anfang des Oedipus in dem Trauerspiele des Sophokles mit dem Anfange vergleicht, den Voltaire seinem Oedip gegeben.

In der Musik muß jedes Tonstük so anfangen, daß das Gehör auf nichts vorhergehendes geführt werde. Die Harmonie muß vollkommen consonirend und vollständig seyn, der Gang oder die Figur nicht abgebrochen. So viel immer möglich, muß gleich die erste Periode den Charakter des ganzen Stüks enthalten. Indessen giebt es doch Gelegenheiten, besonders wenn Arien auf Recitative folgen, und dieselbe Empfindung in der Arie nur fortgesetzt wird, daß der bestimmte Anfang unnöthig wird. In dem Tanze muß ebenfalls ein bestimmter Anfang gesetzt werden, damit man nicht glaube, man sehe nur ein Stük desselben. Dieses geschieht bisweilen in den Balletten, da die Tänzer mit einem Sprung aus den Culissen hervor kommen, und uns glauben machen, daß der Tanz, den wir sehen, nur eine Fortsetzung der Handlung sey, die außer unserm Gesichte ihren Anfang genommen hat.

Es ist überhaupt in allen Werken des Geschmaks nöthig, den Anfang so zu machen, daß man natürlicher Weise nicht auf den Gedanken kommen könne, was dieser Sache, die wir itzt sehen oder hören, könnte vorher gegangen seyn. Denn diese Frage würde offenbar anzeigen, daß man uns nicht ein Ganzes, sondern nur ein Stük vorstelle. Hermogenes erinnert, daß es sehr unschiklich und bäurisch sey, wenn man in einer Abhandlung gleich in die Sache hineinspringt.*) In einer förmlichen Rede, darin etwas abgehandelt wird, ist nicht der Eingang, sondern der Vortrag der Sache, der eigentliche Anfang.

In den Werken der Kunst, die sich auf einmal darstellen, wie alle Werke der zeichnenden und bildenden Künste sind, scheinet zwar weder Anfang noch Ende zu seyn. Dennoch ist unumgänglich nothwendig, daß sie mit einer Art von Anfang und Ende, als ganz beschränkte und für sich bestehende Dinge, in die Augen fallen.*)

* *

Meines Bedünkens hat H. Sulzer, in dem vorhergehenden Artikel, in so fern dieser die redenden Künste betrift, nicht genau und bestimmt genug, den **Anfang** der eigentlichen **Begebenheit**, welche der Innhalt, oder die Veranlassung eines Gedichtes seyn kann, von dem **Anfange** des eigentlichen **Gedichtes** selbst, das heißt, von demjenigen Punkte unterschieden, von welchem der Dichter gleichsam sein Tempo nimmt, ob er gleich von beyden darin handelt, wie es sich z. B. aus dem ergiebt, was er von dem Unterschiede zwischen dem Anfange des griechischen und des Voltairschen Oedips sagt, wo er nur von der Exposition, das ist von dem reden kann, wodurch uns das, was zwischen diesen beyden Anfängen inne liegt, bekannt, und der letztere verständlich gemacht wird. — Freylich kann dieser letztere zuweilen, in Gedichten epischer Art, mit jenem Eines seyn: er kann aber auch, mehr oder weniger, entfernt von ihm liegen; und Untersuchungen, warum dieses, selbst in epischen Gedichten, nicht immer zuträglich sey? Ob der Unterschied, welcher, in Rücksicht hierauf, im Ganzen, zwischen dem historischen Schauspiel der Engländer, und den Schauspielen gewöhnlichen Schlages ist? Ob, und woher es Dichtarten giebt, welche, in Rücksicht auf Veranlassung, einen abgebrochenen Anfang zulassen, und gar natürlich und nothwendig machen? u. d. m. würden hier, glaube ich, an ihrer rechten Stelle gewesen seyn. — Be-

*) Hermog. de Invent. L. II. c. 1.

*) S. Ganz.

Bestimmte Nachweisungen hierüber lassen sich nicht geben; die Leser müssen sie, aus den folgenden Schriften, selbst auszumitteln suchen. Zuerst gehört dahin, was die Commentatoren des Aristoteles über die von H. S. angeführte Stelle desselben gesagt haben; das beste darüber hat Dacier bey seiner Uebersetzung der Poetik (S. 113. Ed. d'Amst. 1733. 12.) und H. Curtius bey der seinigen (S. 131 u. f.) zusammen gelesen; es ist aber, in keinem Betracht, viel. — Weit ausführlicher, oder weitläuftiger, handelt davon Bossu in dem Traité du Poeme epique (Liv. 2. Ch. 11. S. 136. Ed. de Par. 1693.) — Ueber das, was eigentlich der Anfangspunkt in einem Gedichte überhaupt ist, Batteux (Einleit. in die sch. Wissensch. Th. 2. Abschn. 1. Art. 3. Kap. 3. vorzügl. S. 21 u. f. Aufl. 4.) — Warum der Dichter, besonders der epische, nicht von dem Punkte, wo sich die eigentliche Begebenheit seines Gedichtes anhebt, sondern von einem, welcher dem Zweck und Ziel desselben, und dem Ausgange näher liegt, ausgehen müsse, Hurd in s. Commentar über den 148 Vers des Horaz (I. 124. der deutschen Uebers.) — Du point où doit commencer l'action d'une fable comique, das 9te Kap. des 1ten Buches der Art de la Comedie des Cailhava (B. 1. S. 172 u. f.) wo zugleich die Mißlichkeit der Regel des d'Aubignac (welche auch H. S. angenommen zu haben scheint) daß nähmlich die dramatische Handlung ihren Anfang dem Ende so nahe als möglich nehmen müsse, durch treffende Beyspiele gewiesen wird. — Ueber den, dem lyrischen Gedichte, eigenen Anfang, H. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. (8tes Hauptst. S. 277 u. f.) — — Warum Hekuba, indem sie auftritt, nicht anders, als klagend auftreten könne, lehrt den aufmerksamen Leser der Innhalt und Zusammenhang des Stückes. Wenn Iphigenia bey den Tauriern nicht eher aufträte, als Orest und Pylades: so würden diese mit keinem so großen Interesse für den Zuschauer, als es jetzt geschieht, auftreten können. — —

Angemessen.

(Schöne Künste.)

Das Zufällige in einer Sache, das mit dem Wesentlichen sehr genau überein kommt, und ihm dadurch eigen wird. Ein angemessener Ausdruk ist der, darin alle Worte so gewählt werden, wie sie sich zum Wesen am genauesten schiken. Ein langsamer Ausdruk ist der langsamen Vorstellung angemessen; ein schneller der lebhaften. Niedrige Wörter sind niedrigen, und hohe erhabenen Vorstellungen angemessen. Ein Beyspiel eines sehr angemessenen Ausdruks giebt uns folgende Stelle des Sophokles in der Elektra. Diese Prinzeßin sagt zu ihrer Schwester:*)

— — Σοι δε πλουσια
Τραπεζα κειϑω, και περιῤῥειτω βιος.
Εμοι γαρ ἐςω τ᾽ ἐμε μη λυπειν μονον
Βοσκημα.

Dir werde eine kostbare Tafel gedekt, und Ueberfluß herrsche in deiner Lebensart; mein Brod aber sey blos zur Nothdurft. Der fürstlichen Lebensart der Chrysothemis sind die Worte, kostbare Tafel, angemessen; der niedrige Ausdruk, des täglichen Brodes, (Βοσκημα, Futters) der unterdrükten Elektra.

Es ist sehr wesentlich, daß sich jeder Künstler auf das Angemessene äußerst befleiße. Denn entweder ist das Zufällige so unbestimmt, daß es sich zu verschiedenen Sachen schikt; oder es ist gar der Sache unangemessen. In diesem letzten Falle ist es anstößig, weil es ungereimt ist: im andern Falle aber vermißt man wenigstens den Reiz, der vom Angemessenen herkommt. Zwar werden Künstler von feinem Geschmake selten in den Fehler des Unangemessenen verfallen; aber das genau Angemessene erfodert große Scharfsinnigkeit und feines Gefühl. Eben darum

*) Elektr. vs. 363.

darum aber giebt es den Werken des Geschmaks eine große Schönheit.

Man sieht bisweilen Menschen, bey denen alles Zufällige, ihre Figur, ihre Gesichtszüge, Gebehrden, jeder kleinste Anstand, so genau mit dem, was sie sind, übereinstimmen, daß man sie mit dem größten Vergnügen betrachtet. So muß in jedem vollkommenen Werke der Kunst alles angemessen seyn. Alsdenn wird man es immer mit neuem Vergnügen genießen. Denn der Geist wird nimmer gesättiget, feine Uebereinstimmungen zu bemerken.

Wiewol alle Künstler sich auf das Angemessene äußerst befleißen müssen, so ist es doch den Schauspielern vorzüglich nöthig. Wenn sie gefallen wollen, so muß in ihrer ganzen Person nichts seyn, das dem Stand und Charakter der Person, die sie vorstellen, nicht genau angemessen sey.

Angenehm.

(Schöne Künste.)

Man hört überall sagen, das Angenehme sey der Zwek aller Werke der schönen Künste. Dieses ist eben so wahr, als wenn man sagte: der Wolklang sey der Zwek der Dichtkunst, oder die Harmonie der Zwek der Musik. Angenehm muß jedes Werk dieser Künste seyn, weil man es sonst nicht achten würde: aber diese Eigenschaft macht sein Wesen nicht aus; sie gehört so dazu, wie das gute Ansehen, die Reinlichkeit und Annehmlichkeit zu einem Gebäude gehören, dessen Wesen in etwas ganz anderm besteht.

Soll der Künstler nicht durch unrichtige Vorstellungen über das Wesen der schönen Künste auf Abwege gerathen, so muß er sich über den Gebrauch des Angenehmen von der Natur unterrichten lassen, der großen Lehrerin aller Künstler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber sie giebt ihr die Annehmlichkeit zur beständigen Gefährtin. Jedes Werk der Natur hat seine Vollkommenheit, wodurch es das ist, was es hat seyn sollen, und seine Annehmlichkeit, wodurch es die Sinnen reizt: so muß jedes Werk der schönen Künste seyn, die eigentlich durch Einmischung des Angenehmen in das Nützliche entstanden sind.*) Jedem ihrer Werke muß etwas wichtiges übrig bleiben, wenn ihm alles Angenehme, was es durch die Kunst an sich hat, benommen wird. Das Gedicht, dem nichts übrig bleibet, wenn die Harmonie des Verses, die Schönheit des Ausdruks, das Kleid der Bilder, davon genommen werden, ist kein lobwürdiges Werk.

Dieses ist der wahre Gesichtspunkt, aus welchem jeder Künstler das Angenehme betrachten muß. Hat er das Wesentliche als ein weiser und verständiger Mann festgesetzt, so sehe er sich nach dem Angenehmen um, womit er das Nützliche als mit einem schönen Gewand umgeben könne. Hat er einen Gegenstand gefunden, der wichtig genug ist, die Aufmerksamkeit verständiger Menschen zu beschäfftigen, so suche er ihm alle Annehmlichkeiten zu geben, die ihn der Vorstellungskraft reizender machen können. So können wir uns das Verfahren der Natur vorstellen. Sie hat alle Theile des menschlichen Körpers zu ihrem Gebrauch so vollkommen gebildet, daß aus dem Ganzen die bewundernswürdige Maschine entstehen konnte, die der Geist zu seinem Dienste nöthig hatte: denn hat sie alle diese Theile in eine angenehme Form vereiniget, selbige mit einer, alles lieblich zusammen bindenden Haut, überzogen, und auch diese mit angenehmen Farben und einem reizenden Wesen verschiedentlich überstreut.

Also

*) S. Künste.

Also ist die Erforschung und genaue Kenntniß des Angenehmen zwar ein wesentlicher Theil der Kunst, aber nicht der einzige. Der Künstler muß zuerst ein Mann von Verstand, ein weiser und guter Mann, und hernach eben so nothwendig ein Mann von Geschmak seyn. Er hat zwey Wege, die Kenntniß des Angenehmen zu erwerben, und beyde sind ihm nothwendig. Was die feinesten Kunstrichter, vom Aristoteles an, bis auf itzt, von dem, was angenehm oder unangenehm ist, bemerkt haben, mache er sich bekannt, und nehme seine eigene Erfahrung noch dazu: hernach bemühe er sich eine Theorie des Angenehmen zu machen, die bey dem Wankenden und Widersprechenden der Beobachtungen ihm zu Hülfe komme; die entweder seine Zweifel rechtfertige, oder auflöse.

Zum Fundament dieser Theorie bemerke er, daß ein Gegenstand dadurch angenehm wird, daß er die Würksamkeit der Seele reizt, und daß dieses auf zweyerley Art geschieht; entweder durch die Vorstellungskraft, oder durch die Begehrungskraft. Bey näherer Untersuchung dieser beyden Gattungen der Würksamkeit wird er die Arten derjenigen Eigenschaften der Dinge entdeken, die angenehm sind. So wird er finden, daß die Vorstellungskraft gereizt wird durch Vollkommenheit, durch Ordnung, durch Deutlichkeit, durch Wahrheit, durch Schönheit, durch Neuigkeit und verschiedene andere ästhetische Eigenschaften; die Begehrungskraft aber durch das Affektreiche, durch das Zärtliche, durch das Rührende, durch das Feyerliche, durch das Große, durch das Wunderbare, durch das Erhabene und andre Eigenschaften dieser Art, über welche in sehr vielen Stellen dieses Werks nähere Untersuchungen angestellt worden, die zusammen genommen eine, wiewol unvollkommene Theorie des Angenehmen ausmachen.

Angst.

Der höchste Grad der Furcht, und also eine sehr wichtige Leidenschaft. Da sie nicht so plötzlich und so vorübergehend ist, wie der Schreken, sondern lange anhalten, und die Seele in ihren innersten Winkeln durchwühlen kann; so ist schwerlich irgend eine andre Leidenschaft, die so daurende Eindrüke in dem Gemüthe zurük läßt. Sie ist deßwegen höchst wichtig, weil sie das kräftigste Mittel ist, einen immerwährenden Abscheu für dasjenige zu erweken, welches diese unerträglichste aller Leidenschaften verursachet hat.

Von allen Künstlern kann der tragische Dichter den besten Gebrauch davon machen, weil er uns das innere und äußere derselben vor Augen legen, und vermittelst der Täuschung diese Leidenschaft in einem ziemlich hohen Grad in uns erweken kann. Selten können die zeichnenden Künste sich zu dem Grade der Vollkommenheit erheben, daß sie die Angst erweken können. Kaum ist Raphaels großes Genie dazu hinreichend.

In dem epischen Gedicht hat Klopstok diese Leidenschaft sowol an dem Abbadona, als an dem Judas Ischarioth mit einer wahren Meisterhand behandelt. Auch in der Noachide kommen verschiedene sehr schöne Bearbeitungen dieser Leidenschaft vor, besonders im zehnten Gesang, da unter andern die Scene, wo Lamech einem im Todesschlummer liegenden Sünder aufwekt, der beym Aufwachen glaubt, daß der Tag des Gerichts erschienen sey, eine meisterhafte Erfindung ist, die auch Füßli in der, dem zehnten Gesang vorgesetzten, Zeichnung sehr glüklich ausgedrükt hat.

Im Trauerspiel hat Aeschylus in den Eumeniden die Angst auf das höchste getrieben; und unter den Neuern hat Shakespear sie an verschiede-

schiedenen Orten so ausnehmend vorgestellt, daß es kaum möglich scheint, ihn zu übertreffen.

An die Behandlung dieser Leidenschaft darf sich kein mittelmäßiger Kopf wagen; sie erfodert einen großen Meister.

Ankündigung.

(Redende Künste.)

Es trägt sehr viel zur guten Würkung eines Werks bey, wenn man gleich von Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerksamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In redenden Künsten kann diese vortheilhafte Lage des Geistes durch eine geschikte Ankündigung des Inhalts hervorgebracht werden. Dadurch wird der Aufmerksamkeit die nöthige Spannung gegeben, und sie wird zugleich dahin, wo es die Absicht des Künstlers erfodert, gerichtet.

Daher ist es gekommen, daß die Redner, die tragischen und epischen Dichter, insgemein gleich anfangs ihre Materie auf die vortheilhafteste Weise anzukündigen gesucht haben. In der Ankündigung liegt das ganze Werk so eingewikelt, wie nach der Beobachtung der neuern Naturlehrer, die künftige Pflanze mit ihren Blättern, Blumen und Früchten in dem Keim des Saamenkorns liegt. Deßwegen ist dieser so kleine Theil eines Gedichts oder einer Rede, höchst wichtig und erfodert eine große Kunst.

Ueber die epische Ankündigung haben wir am wenigsten nöthig uns in eine nähere Betrachtung einzulassen; da sie viel weniger Schwierigkeit hat, als die dramatische, und man aus den großen Mustern, die jedermann bekannt sind, sich hinlänglich davon unterrichten kann. Die Bescheidenheit und Einfalt sind die zwey Eigenschaften, die Horaz zur Ankündigung fodert.

Nec sic incipiens, ut scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturiunt montes: nascetur ridiculus mus.

Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte?
„Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Trojae,
„Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat. *)

Die dramatische Ankündigung hat Schwierigkeiten von mehr, als einer Art. Da der Dichter nicht selbst spricht, und es unnatürlich wäre einer handelnden Person die Ankündigung geradezu in den Mund zu legen, so muß sie durch Umwege geschehen. Dazu kommt noch, daß man gar bald zu viel von der Sache entdekt, deren Ungewißheit den Zuschauer in beständiger Erwartung erhalten muß. **)

Plautus, der, wie in manchem andern Stük, also auch hier, sich an keine Regel band, hat ohne Umschweif durch seine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meisten Dichter aber haben diese Art, weil sie außer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen: nur die englische Bühne hat die Prologen beybehalten.

Die Griechen, so wie die meisten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derselben anzukündigen gesucht. Sophokles ist darin am glüklichsten gewesen; dem Euripides aber hat es damit selten geglükt.

*) Hor. de Arte vs. 136. u. f.

**) Pars argumenti explicatur, pars reticetur, ad populi expectationem tenendam. Donatus.

geglükt. Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weise keine der handelnden Personen vorher sehen kann, was für eine Wendung, viel weniger, was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, so können sie die Handlung auch nicht bestimmt ankündigen. Hier ist sie eine noch zufällige künftige Sache, da sie in der epischen Ankündigung, als eine schon vergangene Sache erscheint. Es kann also im Drama weiter nichts angekündiget werden, als die Veranlassung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebst einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit der Sache empfinden. Die meisten Neuern behandeln die Ankündigung so schlecht, daß man lange in Verwirrung und Ungewißheit über die Veranlassung und über die Natur der Handlung bleibet.

Im Trauerspiel sollte man aus den ersten Reden der Personen sogleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung ist, deren Ausgang zwar ungewiß ist, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig seyn muß. Je genauer die Verwiklung der Sachen, die Schwierigkeiten und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heranbringen wird, durch die Ankündigung erkennt werden, je gewisser wird die Aufmerksamkeit gereizt. Auch ist es sehr wichtig, daß dem Zuschauer durch die Ankündigung gleich die Hauptpersonen von einer interessanten Seite vorgestellt werden.

Man kann den Anfang des Oedipus in Theben von Sophokles, als ein vollkommenes Muster der Ankündigung anpreisen.

Von der Ankündigung des Inhalts der Rede, die gleich nach dem Eingange folget, *) ist unnöthig viel zu sagen. Sie hat für einen würklich beredten Mann wenig Schwierigkeit. Das was dabey zu bedenken ist, besonders, ob man den Schluß der Rede vorher anzeigen, oder verbergen soll, entdekt sich einem Mann von gutem Urtheil gar bald. Einiges Nachdenken über die verschiedenen Ankündigungen, wie sie vom Demosthenes oder Cicero behandelt worden, wird wenig Ungewißheit in der Sache lassen.

Nothwendiger ist es vielleicht dieses zu erinnern, daß in der Rede oft die Ankündigung eines besondern Theils derselben, der auf die Abhandlung eines vorhergegangenen Theiles folget, nothwendig wird. Dieses nennt Cicero: Propositio quid sis dicturus, et ab eo, quod est dictum, seiunctio. *) In diesen besondern Ankündigungen sind unter den Neuern die französischen Schriftsteller die besten Muster. Winkelmann hat auch in dem blos dogmatischen Vortrag versucht, die alte griechische Art: So viel hievon: — nun davon, wieder einzuführen, welches nicht zu verwerfen ist. Nur für förmliche Reden ist diese Formel zu kurz.

* *

Hr. Sulzer versteht unter dem Worte, Ankündigung, eigentlich die Exposition; allein das deutsche Wort begreift nicht eigentlich alles in sich, was das französische sagt, denn dieses heißt sowohl die Anzeige dessen, was da vorgehen soll, als dessen, was vorher gegangen, und zur Verständlichkeit des Folgenden zu wissen, und das Werk zu einem Ganzen zu machen, erforderlich ist. In der erstern Bedeutung wird es von den Franzosen vorzüglich von epischen Gedichten, in der leztern von dramatischen gebraucht. Callhava z. B. (l'Art du Theatre I. 138) sagt, daß die Exposition uns lehren müsse, quel est le lieu, où l'action se passe, nous mettre au fait des evenemens qui l'ont précé-

*) Propositio.

*) De Orat. L. III.

précéde, et nous préparer (das heißt hier, die Begebenheiten einleiten, nicht sie blos anzeigen, ankündigen) à ceux qui doivent servir à ses développemens. Und daß préparer in der Sprache der französischen Theatertheorie nichts anders heiße, beweißt das achte Kap. des zweyten Buches von Hedelins Pratique du Theatre (I. 115. Ed. d'Amsterd. 1715.) Diejenige Schwierigkeit also, welche Hr. S. bey der Ankündigung findet, „daß, da keine der handelnden Personen vorher sehen kann, was für eine Wendung, vielweniger was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, sie auch die Handlungen nicht bestimmt ankündigen könne," ist keinesweges die Hauptschwierigkeit; und die Stelle beweißt nur, daß Hr. S. entweder verleitet durch die eigentliche Bedeutung des deutschen Wortes, nicht immer dem ihm, von ihm selbst untergelegten Begriffe treu geblieben ist; oder daß er vielleicht das, was Lessing von einem Theile des Prologen der Alten, und besonders des Euripides sagt (Dramat. N. 48) für das ganze Geschäft des Prologen (denn auf der griechischen tragischen Bühne enthielt der Prologus das was jetzt die Exposition enthält) angesehen hat. Aber nur der Prolog, in so fern eine Gottheit ihn machte, konnte den Ausgang ankündigen; und nicht die bloße Ankündigung derselben allein war der Innhalt des Prologen. So zweckmäßig für das Trauerspiel also die Prologen des Euripides immer seyn mögen, und so wenig ich die ihnen entgegen stehenden Ueberraschungen der Franzosen in Schutz nehmen mag: so ist doch so viel gewiß, daß Prolog, oder Exposition, mehr sind, als was Hr. S. sie seyn läßt. Und wenn, bey der Beschaffenheit unsers Theaters, und bey der Art unserer Cultur, jene, den Prologen des Euripides zukommende Eigenthümlichkeit, den Ausgang vorher zu sagen, wohl wegfallen müßten; und wenn, was Lessing von den Vorzügen dieser Vorhersagung lehrt, wohl nicht so zu verstehen ist, als ob nur die Exposition allein sie enthalten könne: — so würde freylich, schon zur Berichtigung eines bestimmten Begriffes von der dramatischen Exposition, und zur Theorie derselben, manches in dem vorhergehenden Artikel, ganz unzulänglich, und vieles gar nicht zu finden seyn; zu geschweigen, wenn man darin Aufklärung verlangte, warum das erzählende Gedicht z. B. eine eigentliche Ankündigung des Innhaltes eher und mehr fordert, als das dramatische? warum, und wie die dramatische Exposition allmählig immer mehr und mehr mit der Handlung selbst verwebt worden? und die Vortheile und Nachtheile hievon; warum, und ob das Lustspiel eine andere Art von Exposition zuläßt, als das Trauerspiel? u. d. m. Auch finden sich für diese Lücken, besonders für die letztern, wieder nicht, so viel ich weiß, bestimmte Nachweisungen; ich begnüge mich also, in Ansehung der erstern, auf folgende Bücher zu verweisen; in so fern der Prologus des griechischen Trauerspieles die Exposition der Neuern ist, auf das, was die Commentatoren des Aristoteles über seine Lehre hievon (περὶ ποιητ. XII) zusammen getragen haben; es ist aber nicht sehr viel. Dacier, in s. Uebersetzung (S. 176. Edit. d'Amsterd. 1733) schränkt sich blos auf die Widerlegung der Ungereimtheiten ein, welche Aubignac, bey dieser Gelegenheit, dem Aristoteles andichtet (Prat. du Theatre Liv. III. ch. 1. S. 143 u. f. Ed. d'Amst. 1715. 8.) und Curtius, bey der seinigen S. 177 u. f.) thut erstlich nur eben das, obgleich nicht so bündig, so anschaulich; und lehrt nebenher (S. 181) etwas, das nur billig ein Aubignac sollte lehren können, lehrt, daß der erste Act, welcher jetzt die Stelle des Prologen vertritt, nichts von der Handlung selbst und — Batteux (Einleit. in die schönen Wissenschaften, B. 2. S. 234. 4te Aufl.) was Alles in der Ankündigung (dem ersten Acte) enthalten seyn müsse. — Cailhava in dem 7ten Kap. des 1ten B. seiner Art de la Comedie (B. 1. S. 138 u. f.) de l'Exposition (dramatique) überhaupt, von ihren verschiedenen Arten, ihren Eigenschaften, u. d. m. —

Was

Was die eigentliche Ankündigung, die pische Exposition, anbetrift; so hat wohl essing in den Briefen über den Messias verm. Schriften Th. 4. S. 40 u. f.) die este Erläuterung der von Hrn. Sulzer an: eführten Stelle des Horaz gegeben. — nter der Benennung, Proposition, han: elt davon Bossü (in dem Traité du poe- ne epique, Liv. 3. Ch. 3. S. 190. Ed. le Par. 1693.)

Ueber die lyrische Ankündigung, und ie Eigenheiten derselben ist H. Engel, in en Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (8tes Hauptst. S. 277 u. f.) achzulesen. — Uebrigens ist der gegen: värtige Prolog des englischen Lustspiels eineswegs mehr das, was die Prologen m Plautus sind; das entdeckt man leicht, venn man sie auch nur flüchtig vergleicht.

Anlage.

(Schöne Künste.)

Die Darstellung der wesentlichsten Theile eines Werks, wodurch es im Ganzen bestimmt wird. Jedes grös: ere Werk der Kunst erfodert eine reyfache Arbeit. Die Anlage, von velcher hier die Rede ist, die Aus: ührung, und die Ausarbeitung, on denen besonders wird gehandelt verden.

In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen dessel: en bestimmt, die Ausführung giebt dem Haupttheil seine Gestalt, und ie Ausarbeitung bearbeitet die klei: ern Verbindungen, und füget die eine sten Theile völlig, jeden in sei: em rechten Verhältniß, und bester orm zusammen. Wenn die Anlage ollendet ist, so muß nichts wesentli: es mehr in das Werk hinein kom: en können. Sie enthält schon al: s wichtige der Gedanken, und er: dert deßwegen das meiste Genie. arum bekommt ein Werk seinen rößten Werth von der Anlage. Sie ldet die Seele desselben, und setzt les feste, was zu seinem innerlichen Charakter, und zu der Würkung, die es thun soll, gehöret. Deßwe: gen können auch grobe oder schlecht bearbeitete Werke, der guten Anlage halber sehr schätzbar seyn. So wa: ren nach dem Zeugniß des Pausanias die Werke des Dädalus; sie fielen etwas unförmlich in das Auge, doch entdekte man in allen etwas großes und erhabenes. *)

Es ist jedem Künstler zu rathen, nicht nur die größte Anstrengung des Geistes auf die Anlage, als den wich: tigsten Theil, zu wenden, sondern auch nicht eher an die andern Theile der Arbeit zu gehen, bis dieser glük: lich und zu seiner eignen Befriedigung zu Stande gebracht ist. Schwerlich wird ein Werk zu einer über das mit: telmäßige steigenden Vollkommenheit kommen, wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen gewe: sen. Die Unvollkommenheit der An: lage benimmt dem Künstler das Feuer und sogar den Muth zur Ausfüh: rung. Einzele Schönheiten sind nicht vermögend, die Fehler der Anlage zu bedeken. Besser ist es allemal, ein Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch müh: same Ausführung und Ausarbeitung, etwas unvollkommenes zu machen. Es scheinet eine der wichtigsten Re: geln der Kunst zu seyn, sich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der Anlage desselben vollkommen zufrieden ist. Denn diese Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung. **)

Anlauf.

(Baukunst.)

Die Einbeugung einer Linie oder Fläche von ihrem untersten Ende her: auf,

*) Δαιδαλος ὁποσα εἰργασατο, ἀτοπωτερα μεν ἐστιν ἐς την ὀψιν, ἐπιπρεπει δε ὁμως και ἐνθεον τουτοις. Pausan. Corinth.

**) S. Anordnung.

auf, wodurch eine Fläche oder ein Körper etwas dünner wird, als er am Fuß ist.*)

Anlegen.

(Mahlerkunst.)

Die ersten Farben eines Gemähldes auftragen, welche hernach bey der Ausarbeitung wieder von andern Farben bedekt werden.

Das gute und insonderheit das kräftige Colorit kann nicht wol durch eine einzige Auftragung der Farben erreicht werden, ausgenommen in solchen Stüken, die weit aus dem Auge zu stehen kommen; in welchem Fall die Farben sehr dik neben einander aufgetragen werden, daß sie ihre volle Würkung behalten. Bey Gemählden aber, die man in der Nähe sehen soll, müssen die Farben mehr in einander fließen, und können auf einmal nicht gar dik aufgetragen werden. Auch andere Umstände erfodern oft, daß eine Farbe über eine andere gedekt werde, so daß die untere etwas durchscheine.**) In diesem Falle muß das ganze Stük mehr, als einmal übermahlt werden. Die erste Auftragung der Farben, wird das Anlegen genennt.

Das Anlegen ist ein wichtiger Theil des Mahlens; denn wenn dabey etwas wesentliches versehen wird, so kann das Colorit niemals vollkommen werden. Wie aber überhaupt keine schlechterdings festgesetzte Regeln der Farbengebung vorhanden sind, sondern jeder Mahler durch Uebung und Versuche sich eine besondre Methode angewöhnt hat; so läßt sich auch nicht bestimmt sagen, wie der Mahler beym Anlegen verfahren soll.

Der sicherste Weg, ein Gemählde gut anzulegen, scheint dieser zu seyn, daß man mit einem etwas breiten Pinsel zuerst die Lichter, denn die Schatten gleich stark neben einander setze, und hernach an den Gränzen zwischen beyden gelinde hin und her fahre, um sie etwas mit einander zu vereinigen. Diese erste Anlage muß den Grund einer guten Haltung und Verfließung der Lichter und Schatten geben. Und diese wird man schwerlich erhalten, wenn man es in der ersten Anlage verfehlt hat. Lairesse giebt den Rath,*) man soll diese angelegten Stellen durch eine dünne Hornscheibe ansehen, um desto sicherer von der guten Vereinigung des Lichts und Schattens zu urtheilen. Es hat ohngefehr dieselbe Würkung, wenn man etwas weit von dem angelegten Gemählde zurük tritt, um diese Vereinigung desto besser zu bemerken. Es ist sehr wesentlich, daß man bey der ersten Anlage nicht eher ruhe, bis im Ganzen die gehörige Haltung und eine gute Harmonie der Haupttheile erreicht ist.

Bey der Anlage muß der Mahler so viel möglich das völlige Colorit schon in der Einbildungskraft haben, damit er die Stellen, die mehr oder weniger laßirt werden müssen, gehörig anlege. Historische Gemählde werden am besten da angefangen, wo die größte Masse des Lichts zusammen kommt; hingegen scheinet es in Landschaften ein Vortheil zu seyn, wenn die Luft und die Hintergründe zuerst angelegt werden.

* *

Ausführlicher, oder doch anwendbarer als an der, von H. Sulzer, aus dem Lairesse, angeführten Stelle, handelt dieser vom Anlegen, nähmlich von der Würkung verschiedener, übereinander aufgetragenen Farben, in dem 11ten Kap. des 2ten B. s. großen Mahlerbuches (S. 43. Nürnb. Ausg. von 1728) — und de Piles in den Ele-

*) S. Ablauf.

**) S. Lasiren.

*) In dem 1ten B. Kap. 2. des großen Mahlerbuches S. 12. Nürnb. 1728. 4.

Elemens de peinture (S. 107. im 3ten B. f. Oeuvr. diverses Amst. 1767) unter der Aufschrift: Manière d'esquisser et d'ébaucher un tableau. —

Anmuthigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Eigenschaft eines Gegenstandes, wodurch er, im Ganzen betrachtet, das Gemüth mit einem sanften und stillen Vergnügen rührt. So schreibt man einem schönen Frühlingstag eine Anmuthigkeit zu. Es giebt sehr schöne Gegenstände, die nicht anmuthig sind. Denn alles, was das Gemüth mit sehr lebhaftem Vergnügen, oder mit Bewunderung und Begierde erfüllt, hat diese Eigenschaft nicht. Sie scheinet, wie der Herr von Hagedorn*) bereits angemerkt hat, nahe an das zu gränzen, was man den Reiz oder die Grazie zu nennen pflegt. Sie gewinnt das ganze Gemüth, und erregt eine sehr sanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen

Die Anmuthigkeit scheinet aus solchen Schönheiten zu entstehen, die man nicht besonders unterscheidet, weil keine sich besonders ausnimmt: sie verfließen alle zusammen in ein harmonisches Ganzes. Man nennt deßwegen in der Mahlerey das Colorit anmuthig, wo weder sehr starke Lichter noch starke Schatten sind, sondern wo viel helle und angenehme Farben in einer sanften Harmonie stehen. Unter den Mahlern hat Corregio die höchste Anmuthigkeit erreicht, und ist darin für den ersten Meister zu halten, so wie Raphael im Ausdruke. Fast in eben diesem Verhältnisse stehen unter den Dichtern, Virgil, der Meister der Anmuthigkeit, und Homer, des Ausdruks.

Anmuthig seyn ist also der besondre Charakter einer gewissen Art des Schönen, wodurch es sich von dem schönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterscheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und stillen am meisten; denn in ihnen findet sich die meiste Ruhe.

Die Anmuthigkeit erreicht kein Künstler, als der, dem die Natur eine sanfte, gefällige Seele gegeben hat. Nicht die größten, sondern die liebenswürdigsten Künstler, sind dazu geschikt. Dergleichen waren in redenden Künsten Virgil und Addison; in zeichnenden, Corregio und Claude Lorrain; in der Musik, Graun, dessen liebenswürdige Seele sich auch selbst da zeiget, wo er zornig seyn will.

* *

Zur Vollendung dieses Artikels, in Rücksicht auf das, was Anmuth überhaupt ist, wie sie wirkt, und warum sie so und nicht anders wirkt, kann das eilfte Kap. in der neuen Auflage der Elements of Criticism (Dignity and Grace, B. 1. S. 349. Ausg. von 1769) — und der XVII. Abschnitt in H. Riedels Theorie der sch. K. und W. (über die Grazie, S. 340. 1te Aufl.) etwas beytragen. — Auch handelt von den Grazien überhaupt noch, obgleich etwas zu rednerisch, der P. Andre in der neuen Ausgabe s. Essai sur le Beau (Par. 1763. 8. Th. 2. S. 116) — und Burke, obgleich nur von der körperlichen Grazie, und sehr kurz, in der Philosophischen Untersuchung über . . . das Erhabene und Schöne (Th. 3. Abschn. 22. S. 197 der d. Uebers.) — — Von der Grazie, in Rücksicht auf Kunstwerke, und vorzüglich Mahlerey, de Piles, in der Idee du peintre parfait (S. 362. und 427. in dem 3ten B. s. Oeuv. div. Amst. 1667. 12.) — „Von der Grazie, in den Werken der Kunst," Winkelmann in der Bibl. der sch. Wissensch. und fr. K. (5ter B. S. 13 u. f.) und eben derselbe von ihr, als der Eigenschaft des schönen Styls, von ihrem Wesen, und in wie fern sie in den Werken ver-

*) S. Betrachtung über die Mahlerey. S. 29.

verschiedener Zeitpunkte der Kunst, mehr oder weniger sichtbar gewesen ist, in s. Geschichte der Kunst (S. 229 u. f. erste Ausg.) — Watelet, allgemein, in den reflex. sur la peinture (S. 111. Ed. d'Amsterd. 1761) — Hagedorn, „von dem Reiz, oder der Grazie, ins besondre," in den Betrachtungen über die Mahlerey (I. S. 81.) — Mengs von dem Stile graziofo, in dem Br. an D. Ant. Ponz (Opere T. 2. S. 44 und 58) und von der Grazie überhaupt, und im Colorit, in dem Helldunkel, und in der Composition in dem 8 — 11ten §. der Lezione pratiche di pittura (ebend. S. 281.) —

Anordnung.

(Schöne Künste.)

Anordnen heißt jedem Dinge seinen Ort anweisen, und daher versteht man, was in einem Werk der Kunst die Anordnung sey.

Daß ein ganzes Werk, nach Beschaffenheit der Absicht, sich der Einbildungskraft auf die vortheilhafteste Weise darstellet; daß es als ein unzertrennliches Ganzes erscheinet, in dem weder Mangel noch Ueberfluß ist; daß jeder Theil durch den Ort, wo er steht, die beste Würkung thut; daß man das Ganze mit Vergnügen übersieht, und in der Vorstellung desselben jeden Haupttheil wol bemerkt, oder bey Betrachtung jedes einzeln Theils auf eine natürliche Weise zu der Vorstellung des Ganzen geführt wird; dieses sind Würkungen der guten Anordnung. Ohne sie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen seyn, was für einzele Schönheit es immer haben mag.

Einzele Schönheiten bringen zwar bisweilen Werken der schlechtesten Anordnung den Ruhm fürtrefflicher Werke zuwege. In diesem Falle sind verschiedene Trauerspiele des Shakespear; Gemählde des unsterblichen Raphaels, und viele Werke andrer Künstler. Man lobt zu unbestimmt, und legt die Fürtrefflichkeit der einzeln Theile dem Ganzen bey. Dieses aber soll keinen Künstler abhalten, den äußersten Fleis auf eine gute Anordnung zu wenden. Einzele Schönheiten, die wir itzt in übel geordneten Werken bewundern, würden uns weit mehr reizen, wenn das Ganze vollkommener wäre.

Man lasse sich durch die Nachsicht, die man für schlechte Anordnungen bisweilen zeiget, nicht verführen. Dieser Theil der Kunst ist doch höchst wichtig. Zwar bleibt ein nach allen Regeln angeordnetes Werk, dessen einzele Theile ohne Kraft und ohne Reizung sind, allemal ein schlechtes Werk. Hingegen thun schöne Theile auch nur bey der besten Anordnung ihre volle Würkung: so wie ein schönes Gesicht nur von der Schönheit der ganzen Person die volle Kraft des Reizes bekömmt.

Die Anordnung macht nächst der Erfindung ohne Zweifel den wichtigsten Theil der Kunst aus. Ist der Künstler in diesen beyden Stüken glüklich gewesen, so wird es ihm bey Ausarbeitung seines Werks niemal an dem gehörigen Feuer der Einbildungskraft fehlen, ohne welche kein Werk erträglich wird. Der gute Einfluß, den die Schönheit des Plans auf seinen Geist macht, erleichtert ihm alle Arbeit. Dies erfuhr der griechische Comicus Menander. Als er einsmals, kurz vor dem Feste des Bacchus, von einem Freund gefragt wurde, warum er noch kein Lustspiel verfertiget habe, da doch das Fest so nahe sey, antwortete er: Ich bin fertig; denn beyde, die Erfindung und Anordnung, habe ich bereits im Kopfe.*)

Es ist begreiflich, daß ein Künstler, der die Haupttheile seines Werks, wegen

*) Plutarch. In der Abhandlung, ob die Athenienser im Krieg oder in den Künsten größer gewesen.

wegen ihrer guten Anordnung, sich mit Vergnügen vorstellt, und das Ganze in seinen Theilen immer übersehen kann, mit der Freyheit und Lust arbeitet, ohne welche kein Werk einen glüklichen Fortgang haben kann. Hingegen muß auch das ängstliche Wesen, das er bey der Ungewißheit oder bey der Unsicherheit seines Plans nothwendig empfindet, einen übeln Einfluß auf seine Arbeit haben. Wir rathen daher jedem Künstler, daß er die glüklichsten Augenblike, wo er seinen Geist durch das himmlische Feuer der Musen am meisten erhitzt fühlt, auf die Anordnung und Verfertignng seines Plans anwende. Die glüklich erhitzte Einbildungskraft thut dabey unendlich mehr Vortheil als die Regeln. Denn insgemein sieht sie in Werken des Geschmaks mehr und besser als die Vernunft selbst.

Die Anordnung eines jeden Werks muß durch seine Absicht, oder durch die Würkung, welche es thun soll, bestimmt werden. Dieses haben alle mit einander gemein, daß sie, im Ganzen betrachtet, unsre Aufmerksamkeit reizen, und daß die Theile in der Ordnung erscheinen müssen, die jedem seine bestimmte Würkung giebt. Denn nur aus dieser Absicht werden einzele Gegenstände in ein Ganzes verbunden. Jedes Werk des Geschmaks, so weitläuftig es auch ist, muß eine einzige Hauptvorstellung erweken: seine Theile müssen diese Hauptvorstellung ausführlich und lebhaft machen. Denn ohne dieses ist das Werk kein Ganzes, sondern eine Zusammenhäufung mehrerer Werke. Macht der Künstler sich an die Arbeit, ehe er eine bestimmte Hauptvorstellung des Ganzen hat, oder ehe sie ihm deutlich genug ist, so wird er in der Anordnung niemals glüklich seyn.

Das Ganze fällt unstreitig am besten in die Einbildungskraft, das aus wenigen, wol zusammenhangenden Haupttheilen besteht, deren jeder das, was er mannigfaltiges hat, wieder in kleinern Hauptpartheyen vorstellt. So zeiget uns der menschliche Körper, das vollkommenste Ganze in Absicht auf Figur, nur wenige Haupttheile, ob er gleich aus unzähligen Gliedern besteht. Jeder Haupttheil scheinet anfänglich wieder ein unzertrennliches Ganzes auszumachen, bis man bey genauer Betrachtung bemerkt, daß er aus sehr vielen kleinen Theilen zusammengesetzt sey, davon jeder die beste Stelle, sowol in Absicht auf seinen Gebrauch, als auf die engste Verbindung mit dem Ganzen einnimmt. An diesem vollkommenen Bau kann man nichts versetzen, keine Theile weder weiter aus einander dehnen, noch enger zusammen bringen, ohne das Ansehen des Ganzen zu verletzen. So ist jedes vollkommene Werk der Kunst. Man glaubt, es sey unmöglich irgend einen Theil zu versetzen; jedes scheinet da, wo es ist, nothwendig; kein Theil kann gefaßt werden, ohne daß das Ganze zugleich sich dem Anschauen darstelle.

Es sind hauptsächlich drey Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Theile; eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in den auf einander folgenden Theilen; und die Verwiklung der Vorstellungen. Diesem zufolge hat der Künstler bey Anordnung seines Plans beständig darauf Acht zu haben, daß die Einbildungskraft zwar immer mit dem Hauptinhalt beschäftiget sey, und von jedem einzeln Theil immer natürlicher Weise auf das ganze zurük geführt werde, daß aber zugleich die Einbildungskraft und das Herz mit abwechselnden Gegenständen mannigfaltig beschäftiget seyen, und daß die Entwiklung der Hauptsache gehörig aufgehalten werde,

werde, um die Neugierde immer mehr zu reizen, bis daß sich am Ende alles wieder in eine einzige Hauptvorstellung vereiniget.

Wichtige Fehler gegen die gute Anordnung sind es, wenn der Plan, wegen der großen Menge einzeler Theile, schwer zu übersehen ist; wenn es schwer wird, die Absicht und das Wesentliche der Vorstellung zu erkennen; wenn man ganze Haupttheile, dem Werk ohne Schaden, versetzen, vergrößern, oder verkleinern kann; wenn Nebensachen, oder untergeordnete Theile mehr in die Augen fallen, als wesentliche.

Damit wir uns aber nicht allzu lange bey allgemeinen Betrachtungen aufhalten, deren Anwendung zu unbestimmt scheinen könnte; so wollen wir die Anordnung in den verschiedenen Werken des Geschmaks besonders betrachten.

Anordnung in der Baukunst. Diese geht sowol auf die ganze Figur und das Ansehen der Außenseiten, als auf die innere Austheilung der Zimmer. Die Absicht und der Gebrauch des Gebäudes setzen seine Größe, die Anzahl und Beschaffenheit der Zimmer fest. Allein diese können auf gar verschiedene Weise in ein Ganzes zusammen verbunden werden. Diese Anordnung ist ein Werk des Geschmaks, und das Vornehmste, was ein Baumeister wissen muß.

Die Anordnung der Figur, oder ganzen Masse des Gebäudes, ist dadurch ziemlich eingeschränkt, daß man nicht wohl andre Figuren wählen kann, als die aus dem Vierekigten und Runden zusammengesetzt sind. Es ist eine ungereimte Ausschweifung, wenn man einem Gebäude die Figur einer Vase, oder gar, wie unlängst ein französischer Baumeister sich hat einfallen lassen, eines Thieres geben will. Die unzähligen unnützen Winkel, die eine sehr zusammengesetzte und nach Krümmungen gezogene Figur des Ganzen nothwendig hervorbringt, verursachen unnöthige Unkosten, sie wieder zu verbergen. Wie es überhaupt ein großer Fehler ist, wenn man in Werken der Kunst die Aufmerksamkeit auf Nebensachen ziehet, so ist es insbesondere in der Baukunst gegen die Vernunft, wenn man das Wesentliche eines Gebäudes durch das Seltsame der äussern Figur versteken, und einem Haus das Ansehen eines Blumentopfs oder einer Muschel geben wollte.

Die erste Sorge des Baumeisters muß auf die Bequemlichkeit und Annehmlichkeit der innern Einrichtung, als des wesentlichsten, gerichtet seyn; die äußere Figur nach den einfachesten Regeln, die aber der innern Austheilung immer untergeordnet seyn sollen, bestimmt werden. Ein Baumeister von wahrem Geschmak wird selten andre, als die einfachesten Formen, des Viereks oder der Rundung wählen, und Sorge tragen, daß das Ganze mit seinen Nebentheilen auf einmal in die Augen falle.

Zu kleinen Gebäuden und Wohnhäusern, die keine gar große Menge und Mannigfaltigkeit der Zimmer erfodern, scheinet die Figur des Würfels die beste zu seyn. Denn unter allen vierekigten Figuren ist sie die, welche bey dem kleinesten äußern Umfang, inwendig den größten Raum einschließt. Man hat also dabey den Vortheil, daß die Zimmer auf die kürzeste und bequemste Weise können neben einander gesetzt werden. Von außen aber läßt die große Einfalt der Form dem Auge die Freyheit, sich sogleich nach dem Wesentlichen der Außenseiten, der Richtigkeit der Linien, den Verhältnissen der Theile und der Symmetrie, umzusehen und daran Vergnügen zu finden. Alle lang gedehnte Viereke, da das Gebäude schon zwey oder mehrmal breiter, als tief ist, sind zu verwerfen.

Denn

Denn dadurch geräth man nicht nur in eine unnöthige Weitläuftigkeit der Mauren, sondern die Theile der Außenseiten werden zu weit aus einander gestreut und inwendig werden die Zimmer in einen zu großen Raum versetzt.

Erfodert das Gebäude schon eine große Anzahl der Zimmer, so daß inwendig verschiedene Reviere davon, für mancherley Gattungen der Personen nöthig sind: so thut man wol, das Ganze in drey oder mehr Viereke zu theilen, und dem Hauptvierek, welches die Franzosen das Corps de logis, die Hauptwohnung nennen, noch kleinere beyzusetzen, die insgemein Flügel genennt werden. Die alten italienischen Baumeister setzten um die Hauptwohnung noch drey Flügel in ein Vierek herum, so daß alle vier Theile des Gebäudes einen vierekigten Hof einschlossen. Diese Anordnung hat viel Pracht und Bequemlichkeit. Allein dabey haben die vier Seiten nach dem Hofe keine Aussicht, und wenn man gerade vor einer Außenseite des Gebäudes steht, so sieht man nur den vierten Theil desselben auf einmal.

Die französischen Baumeister haben diese Art so verändert, daß sie den einen Flügel, der der Hauptwohnung gegen über steht, weglassen, und anstatt dessen eine bloße Mauer, oder ein Gitter, vorziehen. Dadurch erhält man von drey Seiten eine Aussicht auf die Straßen, und bey dem Eingange des Hofes übersieht man auf einmal die drey Hauptaussenseiten des Gebäudes, welches dadurch ein reicheres Ansehen bekömmt, als die, welche auf die welsche Art gebauet sind. Hingegen fällt alsdenn alle unmittelbare Gemeinschaft zwischen den zwey Flügeln weg.

Man pflegt aber auch der Hauptwohnung die Flügel so anzuhängen, daß sie mit ihr in einer geraden Linie fortlaufen. Dieses ist eine gute Anordnung, wenn die Flügel nicht allzu lang sind; denn dadurch würde die ganze Außenseite zu sehr gedehnt werden.

Die große Menge der Menschen, welche in Pallästen großer Herren wohnen müssen, und die große Verschiedenheit ihrer Verrichtungen, erfodern größere Anstalten und künstlichere Anordnungen der ganzen Form derselben. Es geht nicht wol an, daß ein solches Gebäude in eine einzige Masse zusammengeordnet werde. Die Hauptsache kömmt dabey darauf an, daß diejenigen Theile und Zimmer, die zu den verschiedenen häuslichen Verrichtungen und für die Wohnung der Unterbedienten bestimmt sind, an bequeme Stellen gebracht werden, ohne der Pracht des Ganzen zu schaden; daß jeder Haupttheil zur Vermehrung des großen Ansehens beytrage, und dennoch einigermaßen für sich abgesondert sey. Die gute Wahl der Hauptform eines großen Pallastes ist vielleicht der schwerste Theil der Baukunst.

Nachdem der Baumeister die Form des ganzen Gebäudes festgesetzt hat, muß er auf die Anordnung der Aussenseiten denken. Bey dieser kömmt es blos auf das gute Ansehen des Gebäudes an. Die meisten besondern Regeln, die dabey zu beobachten sind, wird man in den Artikeln, Symmetrie, Außenseite, Regelmäßigkeit, Verhältniß, Säulenordnung, Gebäude, angeführt finden. Wir wollen deßwegen hier über die Anordnung der Außenseite nur ein paar allgemeine Anmerkungen den Baumeistern zur Ueberlegung vortragen.

Ueberhaupt empfehlen wir hiezu die möglichste Einfalt, nach Maßgebung der Ordnung, die man gewählt hat. Diese ist der größten Pracht nicht entgegen, sondern vielmehr eine Unterstützung derselben. Eine zu große Mannigfaltigkeit in der An-

ordnung der Außenseite, zumal, wenn sie in kleinen Theilen gesucht wird, vermindert die Pracht, welche allemal etwas großes voraussetzt, und sie zertheilt die Aufmerksamkeit auf das Ganze. Man kann hierin keine bessere Muster erwählen, als die Gebäude aus der goldenen Zeit der alten Baukunst. *)

Erfodert es die Größe des Gebäudes, daß die verschiedenen Haupttheile der Außenseite durch eine Verschiedenheit in der Anordnung von einander abgezeichnet werden, so will der gute Geschmak, daß die ganze Außenseite in wenig, aber große Partheyen abgetheilt werde, davon die mittlere, wo der Haupteingang ist, durch einen mehrern Reichthum das Auge an sich ziehen soll. Verschiedene Hervorstechungen und mehrere Giebel an einer Außenseite schaden dem guten Ansehen. Eine stille Größe, die ohne Verblendung ins Auge fällt, ist auch hier der höchste Grad des Schönen.

Doch ist ein mageres Ansehen nicht mit der edlen Einfalt zu verwechseln. Ein sehr großes Gebäude, an dessen Außenseite sich kein Theil von dem andern unterscheidet, dem es dabey an Pracht fehlt, wird mager. Die Tempel der Alten, welche ringsherum mit einer oder zwey Reihen Säulen umgeben waren, sind einfach, aber wegen der Pracht der Säulengänge nicht mager, auch für ihre Größe nicht zu einförmig: aber eine Außenseite, von zweyhundert und mehr Fuß lang, darin sich keine Hauptheile unterscheiden, hat ein mageres Ansehen.

Indessen ist jedem Baumeister zu rathen, sich auch bey den prächtigsten Gebäuden niemals weit von der größten Einfalt zu entfernen. Die höchste Pracht kann gar wol damit bestehen. Diese muß aber allemal in großen Hauptpartheyen gesucht werden. Nichts ist prächtiger, als die Anordnung des großen Vorhofes vor der Peterskirche in Rom, ob es ihm gleich gar nicht an Einfalt fehlet. So giebt der in einem halben Kreis herum laufende Säulengang in Sanssouci, der den Vorhof einschließt, der ganzen Anordnung eine gewisse Größe, ohne welche das Gebäude wenig Ansehen haben würde.

Ueberhaupt muß die Anordnung der Außenseite dem Charakter des ganzen Gebäudes gemäß seyn. Es wäre ungereimt, eine Kirche und ein Ballhaus nach einerley Charakter zu machen, oder ein Zeughaus in dem Geschmak eines Pallastes zu ordnen. Dieser kann alle Arten der guten Verzierungen vertragen, jenes aber nur die, welche den Charakter der Stärke und der ernsthaftesten Einfalt besonders an sich haben.

In Ansehung der innern Anordnung oder Austheilung der Zimmer hat der Baumeister die größte Ueberlegung und eine genaue Kenntniß der Sitten des Landes und der Personen nöthig. In den großen Gebäuden, die in verschiedene Wohnungen abgetheilt werden müssen, wo der Herr und die Dame, die Söhne und die Töchter, höhere und geringere Bediente, jeder sein besonderes Revier haben müssen, hat man die Ueberlegung nöthig, daß die Zimmer eines jeden Reviers, so wie es die Lebensart der Einwohner erfodert, durch eigene Eingänge, besondere Vorsäle oder Corridore, auch allenfalls durch kleinere Treppen abgesondert, und nach Beschaffenheit ihrer Größe in den engesten Bezirk eingeschlossen werden. Die Paradezimmer müssen mitten im Gebäude, die Wohnzimmer aber etwas entfernt davon angelegt werden. Das ganze Revier, wo die täglichen häuslichen Verrichtungen geschehen, welches die Franzosen les offices nennen, muß am sorgfältigsten von dem besten Theil

*) S. Zierrathen.

Theil des Hauses abgesondert werden, doch so, daß man durch verstektere Wege aus den Wohnzimmern bequem dahin kommen könne. Die beste Art scheinet die, daß sie halb unter die Erde kommen, wenn nur der Grund nicht zu feucht ist.

Es ist kaum nöthig, zu erinnern, daß die Staatszimmer groß und hoch, und die täglichen Wohnzimmer, der Aufenthalt einzeler Personrn, kleiner seyn müssen, und daß Personen von gewissem Range ihre Zimmer so angeordnet haben müssen, daß sie allezeit jemand von ihren Bedienten in der Nähe haben können; ingleichem, daß vor den Zimmern, da man sich gewöhnlich aufhält, Vorzimmer seyn müssen. Dergleichen Bequemlichkeiten werden so durchgehends gesucht, daß sie auch dem unerfahrensten Baumeister bekannt sind. In den Häusern vornehmer Personen ist es nöthig, daß zunächst an dem Haupteingang ein Raum für einen Thürhüter oder andern Bedienten angelegt sey, welcher die Ankommenden melden oder zurecht weisen könne.

Die größte Schwierigkeit bey der innern Anordnung machen die Ausgänge und die Durchgänge von einem Revier des Gebäudes zu dem andern. Es ist sowol wegen besorglicher Feuersgefahr, als verschiedener Bequemlichkeiten halber nothwendig, daß jedes Revier, das, nach Beschaffenheit der Größe des ganzen Gebäudes aus vier bis sechs Zimmern besteht, einerseits einen kurzen Ausgang, anderseits einen bequemen Durchgang nach andern Revieren habe. Sucht man diese Vortheile durch Corridore zu erhalten, die zwischen zwey Reihen von Zimmern durchgehen: so ist man insgemein verlegen, diesen Gängen hinlängliches Licht zu geben; außerdem haben sie noch die Unbequemlichkeit, daß man in allen Zimmern das Hin- und Hergehen in den Corridoren höret; leget man lange Gänge oder Gallerien gegen eine der Außenseiten des Gebäudes an: so entsteht dadurch die Unbequemlichkeit, entweder, daß man aus diesen Gängen durch die Fenster der Zimmer hinein sieht, oder daß die Thüren derselben dem Zugang der freyen Luft zu sehr blos stehen.

Die vollkommenste Anordnung scheinet demnach wol diese zu seyn, daß zwischen den verschiedenen Revieren kleine Flure angelegt werden, auf welche man von außen durch besondere Treppen kommt; daß jedes Revier, an einem Ende nur einen einzigen Ausgang auf diesen, am andern Ende aber, wieder einen auf einen andern Flur habe. Die mittlern Zimmer eines jeden Reviers aber sind überall von andern Zimmern eingeschlossen.

Der Baumeister, der in diesem Theil seiner Kunst hinlängliche Geschiklichkeit erlangen will, muß, außer einer weitläuftigen Kenntniß der vornehmsten Gebäude verschiedener Länder, auch genau von den Sitten, den Verrichtungen und der Lebensart der Personen unterrichtet seyn, für welche er bauet, damit keine Art der Bequemlichkeit, deren sie gewohnt sind, vergessen werde. Eine große Mannigfaltigkeit verschiedener Anordnungen findet man insonderheit in ältern und neuern Gebäuden in Frankreich; besonders wird ein verständiger Baumeister in diesem Stük aus genauer Betrachtung der Sammlung großer Gebäude lernen können, die der französische Baumeister du Cerceau herausgegeben hat.*) Eine Sammlung solcher Gebäude, die das üblichste verschiedener Nationen enthielte, da ein chinesisches, persisches, türkisches, italienisches, französisches, engli-

*) Les plus excellens batimens de France, par Jac. And. du Cerceau Architecte, à Paris 1607. 2 Vol. fol. Zuerst Par. 1576. fol. erschienen.

englisches Haus, jedes mit einer etwas umständlichen Beschreibung des Gebrauchs der verschiedenen innern Theile, vorgestellt würde, müßte einem angehenden Baumeister sehr nützlich seyn; daraus würde er manche gute Regel der Anordnung lernen.

Anordnung in der Mahlerkunst. Kein Werk des Geschmaks kann ohne eine gute Anordnung vollkommen schön seyn, aber die Vollkommenheit des Gemähldes scheinet am unmittelbarsten von derselben abzuhangen. Wenn der Mahler darin nicht glüklich gewesen, so bleibt ihm kaum noch ein Mittel übrig, seine Vorstellung recht begreiflich zu machen. Ein übel angeordnetes Gemählde läßt uns entweder in einer gänzlichen Unwissenheit seines Inhalts, oder giebt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorstellung desselben.

Man muß aber in dem Gemählde die dichterische Anordnung von der mahlerischen unterscheiden; jede hat ihre besondre Beschaffenheit. Durch jene verstehen wir die Ordnung, in welcher uns die Personen und die Handlung vors Gesichte gelegt werden; durch diese aber die Ordnung in den Massen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und Schattens in Absicht auf die Haltung und Harmonie. Man weiß, daß zu jeder besondre Talente erfodert werden, und daß Gemählde in Absicht auf die eine Anordnung vollkommen seyn können, wenn sie wegen der andern sehr schwach sind. Wir können den Paul Veronese zum Beyspiel anführen, der die dichterische Anordnung in Gemählden, darin die mahlerische Anordnung vollkommen ist, sehr schlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Cana, ist voll Fehler.

Die poetische Anordnung bestimmt die Ordnung der vorzustellenden Sache also, daß die ganze Vorstellung deutlich und lebhaft erkennt werde. Da man aber keine Sache erkennen kann, als durch ihr Wesen, so muß in jedem Gemählde die Hauptsache, der Grund der ganzen Vorstellung zuerst in die Augen fallen. Denn nach diesen muß alles andere beurtheilet werden.

Demnach erfodert die Anordnung eines historischen Gemähldes, daß die Hauptpersonen mit dem, was ihre Handlung bezeichnet, zuerst ins Auge fallen. Sie müssen von den Nebenpersonen durch besondre Gruppen, die das Auge gleich an sich ziehen, unterschieden seyn. Diese vorstechende Bezeichnung der Hauptgruppe kann sowol durch die Größe der Figuren, als durch die Zusammenhaltung des Hauptlichts auf derselben, und die vorzügliche Stelle, worauf sie erscheinen, erhalten werden. Es wäre ein sehr großer Fehler gegen die Anordnung, wenn man die Hauptpersonen mit Mühe aus der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gegenstände heraus suchen müßte. Besteht die Hauptgruppe aus mehrern Personen, so muß die Hauptperson sogleich das Auge an sich ziehen. Dieses ist der Mittelpunkt, auf welchen alles übrige hingeführt wird.

Man begreift leichte, daß der Mahler hierin nicht wol glüklich seyn könne, wenn er nicht die Würkung seines Gemähldes sich auf das deutlichste vorstellt. So lange er selbst bey der Vorstellung seines Inhalts nichts bestimmtes empfindet, so wird er auch nichts bestimmtes ausdrüken. Er muß nothwendig die Geschichte, die er vorstellen will, in einem gewissen Gesichtspunkt betrachten, und demselben zufolge von einem bestimmten Eindruk, als der Würkung dieser Vorstellung, gerührt werden. Die Handlung selbst, oder die Hauptperson, muß durch ihren Charakter Ehrfurcht, oder Mitleiden, oder Unwillen, oder irgend eine andre Empfindung erweken. Diese muß der Künstler

ler nothwendig zuerst fühlen, und den Grund dieses Gefühls in seiner eigenen Vorstellung entdeken; denn sonst wird er unmöglich seinen Inhalt so vorstellen, daß er auf andre eine bestimmte Würkung thue. Ist er aber seiner eigenen Empfindung gewiß, bemerkt er, wodurch sie in ihm entsteht: so wird er auch ohne Mühe die Gegenstände, welche sie erregen, gehörig darstellen.

Mit den Hauptpersonen müssen hernach die übrigen so verbunden werden, daß sie zu der einzigen Hauptvorstellung das ihrige mit beytragen, und nicht anders, als Theile eines einzigen Gegenstandes, und als Glieder eines einzigen Körpers, erscheinen. Erfodert die Erfindung des Gemähldes eine Mannigfaltigkeit der Personen und der untergeordneten Handlungen: so müssen sie nicht zufällig hingestellt werden, daß das Auge ungewiß wird, worauf es in dieser Verwirrung zu sehen habe. Was die Hauptvorstellung am meisten verstärket, soll in einer Gruppe stehen, die zunächst mit der Hauptgruppe verbunden ist, das andre immer entfernter, so wie es das Interesse bey der Handlung erfodert. Von der besondern Beschaffenheit der Gruppen ist an einem andern Orte gesprochen worden. Hiebey thut der Mahler wol, wenn er die allgemeine Regel, die wir oben gegeben, wenig und große Haupttheile zu machen, vor Augen hat.

Alle Gruppen zusammen müssen auf einmal wol in die Augen fallen, und im Ganzen keine unangenehme Zerstreuung machen. Das Auge muß ohne Ungewißheit von einer auf die andre geleitet werden, und keine muß so abgesondert seyn, daß sie nicht leicht auf die Hauptvorstellung zurükführe. *)

Da der Mahler selbst nichts unnützes oder überflüßiges in seine Vorstellung bringen soll, so muß auch alles dem Auge merkbar seyn. Er untersuche deßwegen sorgfältig, ob jedes so gesetzt ist, daß kein Theil leicht könne vergessen oder übersehen werden. Dieses aber wird nicht leicht geschehen, wenn alles so zusammen geordnet ist, daß in dem Ganzen eine dem Auge unangenehme Lüke entstünde, sobald ein Theil fehlen sollte.

Daraus folget diese für die gute Anordnung wichtige Regel, daß alle Gruppen zusammen eine Hauptmasse von einer einfachen Form ausmachen müssen, in welcher jeder Mangel leicht zu bemerken ist. In dieser Anmerkung hat ohne Zweifel die Regel ihren Grund, die einige Kunstrichter geben, daß man alle Gruppen so viel möglich in eine pyramidische Form zusammen bringen soll. Freylich sind viel schätzbare Gemählde nicht auf diese Art angeordnet. Aber eben deßwegen sind sie auch weniger vollkommen.

In diesem Stük aber muß die mahlerische Anordnung der poetischen zu Hülfe kommen, wie wir bald sehen werden. Nur dieses wollen wir noch als ein gutes Mittel, die Anordnung der Einbildungskraft sicherer einzuprägen, vorschlagen, daß der Mahler keine einzige Gruppe anbringe, in welcher nicht irgend eine Figur etwas besonders an sich habe. So wie man in einer Ode nicht leicht eine Strophe vergißt, wenn in jeder ein sehr lebhaftes Bild, oder ein glänzender Gedanken ist: so wird man auch nicht leicht eine Gruppe des Gemähldes vergessen, wenn sie sich durch etwas recht ausgezeichnetes unterscheidet.

Für die poetische Anordnung hat der Mahler vorzüglich Raphaels Werke zu studiren. Den Weg, worauf er zur Vollkommenheit dieses Theils der Kunst gekommen ist, beschreibet ein großer Künstler also: „Wenn

*) S. Gruppe.

„Wenn Raphael ein Bild ersann, so „dachte er erst an die Bedeutung des„selben, nämlich: was es vorstellen „sollte; folgends: wie vielerley Re„gungen in dem gebildeten Menschen „seyn könnten; welche die stärksten „und schwächsten wären; in was für „Menschen diese oder jene angebracht, „und was für Menschen und wie viele „da eingeführt werden könnten: wo „jeder, nämlich wie nahe und fern „er von der Hauptbedeutung stehen „müßte, dieses oder jenes Gefühl zu „haben. So dachte er, ob sein „Werk groß oder klein seyn würde. „Wenn sein Werk sehr groß war: „wie viel die Hauptgeschichte oder die „Bedeutung der Hauptgruppen die „andern angehen könnte; ob die Ge„schichte augenbliklich oder langwie„rig war; ob sie in ihrer Beschrei„bung sehr bedeutend; ob vorher „etwas geschehen, so die itzige Hand„lung angeht, und ob aus dieser „bald eine andere Geschichte floß; ob „es eine sanfte ordentliche Geschichte, „oder eine stürmische unordentliche, „traurig stille, oder traurig verwirr„te wäre. Wenn Raphael dieses erst „bedacht hatte, so wählete er das „nothwendigste, darnach richtete er „seine Hauptabsicht, und diese mach„te er deutlich: alsdenn setzte er staf„felweise alle Gedanken nach ihrer „Würde, immer die nothwendigen „vor den unnöthigen. Blieb also „sein Werk mangelhaft, so blieb nur „das geringere weg, und das schön„ste war da; da bey andern Künst„lern oft das nöthigste fehlet, und „die Artigkeiten im unnützen gesucht „sind.“ *)

Thut man zu diesen Anmerkungen noch dieses hinzu, daß, um einige Verwiklung in die Handlung zu bringen, wodurch sie mehr Lebhaftigkeit bekommt, die Gruppen so anzuordnen sind, daß eine hinlängliche Abwechslung in den Charakteren sey, so wird das, was wir hier angemerkt haben, das wichtigste seyn, was der Künstler bey der poetischen Anordnung in Acht zu nehmen hat.

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß es zwey Hauptgattungen der dichterischen Anordnung gebe, die einander gerade entgegen gesetzt sind. Die eine, welche die gewöhnlichste ist, stellt das Wesentliche der Handlung in der Hauptgruppe vor, und setzet in einigen Nebengruppen die Folgen derselben vor Augen; nach der andern aber werden die Folgen in der Hauptgruppe dargestellt, und die Handlung, welche diese Folge hervorgebracht, wird in der Entfernung, als schon vollendet, angedeutet. Von dieser letztern Art ist das Gemählde des Albans von dem Raub der Proserpina, welches im Artikel Allegorie beschrieben worden. Diese Anordnung hat mehr Verwiklung, als die andre, weil man erst die Würkung gewahr wird, ehe man ihre Ursache entdekt. Wenn ein Mahler denselben Inhalt mehr als einmal zu bearbeiten hat, so kann er sich der Abwechslung halber, bald der einen, bald der andern Methode bedienen.

Die mahlerische Anordnung hat zum Theil eben den Endzwek, den die poetische hat. Sie muß die ganze Vorstellung wichtig, reizend, und so viel möglich ist, unvergeßlich machen. Nur daß sie sich andrer Mittel bedienet, zu demselben Endzwek zu gelangen. Ihre Vollkommenheit besteht überhaupt in der Vereinigung des Ganzen, in eine einzige Hauptmasse von angenehm harmonirenden Farben, hellen und dunkeln Stellen, die zusammen eine gute Form ausmachen, so daß das Auge nicht nur durch

*) S. (Mengs) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey. S. 61. 62. Dieses kleine, aber höchst wichtige Werk, ist jedem Mahler bestens zu empfehlen. Es enthält mehr Gutes, als viel große Werke über die zeichnenden Künste.

durch die Lokung der Farben von dem Haupttheil unvermerkt auf alle Nebentheile, wie es die Absicht der Vorstellung erfodert, geführet werde, sondern auch das Ganze sich der Einbildungskraft tief eindruke.

Wenn wir diese allgemeine Regel entwikeln, so werden wir finden, daß sie folgende besondere in sich begreift.

Wie in der dichterischen Anordnung die Gegenstände in Gruppen abgetheilt sind, so müssen in der mahlerischen die hellen und dunkeln Theile gruppirt seyn, oder Massen ausmachen.*) Die stärksten Lichter und Schatten und die ausgeführteste Zeichnung müssen sich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerst auf das deutlichste geführt wird, so muß diese Deutlichkeit nothwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerst sehen soll.

Von der Hauptgruppe muß die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, so daß sie von den Gruppen, welche zunächst an der vornehmsten sind, bis auf die entferntesten allmählig geschwächt werde.

Man kennet keine Masse, auf der das Auge mehr Ruhe finde, als auf der pyramidenförmigen. Diese Form muß der Mahler vorzüglich zu seiner Hauptmasse wählen. Es ist aber nicht nöthig, daß die Spitze der Pyramide allemal in die Höhe gehe. Die Masse, welche die Form der liegenden Pyramide hat, ist eben so vortheilhaft, als die, welche nach der stehenden geformt ist. Nach dieser Form scheinet die Ründe der Kugel dem Auge die meiste Ruhe zu geben. Daher kann der Mahler diese wählen, wenn jene die Freyheit seiner Anordnung einschränken sollte.

Der Grund des Gemähldes, oder alles das, was hinter der Masse der gesammten Gruppen ist, muß nach Beschaffenheit der Masse des hellen und dunkeln, welche die Gruppen ins Auge schiken, entweder im hellen oder dunkeln so gehalten werden, daß die Massen sich von dem Grund hinlänglich absondern. Wenn nämlich die Gruppen zusammen genommen eine helle Masse ausmachen, so muß der Grund etwas dunkel seyn; ist aber die Masse überhaupt dunkel, so muß der Grund heller seyn.

Man wird finden, daß allemal die Gemählde, wo das Licht auf der Hauptgruppe in eine einzige Masse zusammengebracht ist, und gegen das Ende des Gebäudes aller Gruppen beständig abnimmt, so daß das helle und dunkle eine unzertrennliche Masse ausmachen, die beste Würkung thun. Man erhält dadurch auch bey reichen und weitläuftigen Vorstellungen eine Einfalt, die das Auge auf eine unvergeßliche Weise rühret.

Man hat Gemählde von großen Meistern, die aus zwey Hauptmassen bestehen, da die eine dunkel, die andre helle ist. Diese Anordnung scheinet doch allemal der Einheit des Gemähldes zu schaden. Allenfalls könnte man sie in solchen Fällen brauchen, wo die Natur der Vorstellung zwey Handlungen erfoderte, deren eine der andern untergeordnet wäre. Wie dem aber sey, so wird ein solches Gemählde niemals den lebhaften Eindruk machen, als wenn es nur aus einer Masse bestünde.

Jede Gruppe muß sich durch etwas besonders sowol in den Farben, als in der Zeichnung und dem Charakter, unterscheiden, damit sie unter den andern nicht unbemerkt bleibe. Denen, die in den stärksten Schatten kommen, kann man durch helle Farben in den Kleidungen aufhelfen, damit das Auge dadurch hinlänglich gerührt werde.

Es soll kein einziger Theil von der ganzen Masse der Gruppen abgesondert bleiben. Wenn demnach die

*) S. Massen.

Anordnung es unumgänglich erfoderte, daß eine Gruppe besonders gesetzt werden müßte; so muß sie wenigstens durch einen unzertrennlichen Zusammenhang der Farben, des zwischen ihr und der Hauptmasse liegenden Grundes verbunden werden; es sey, daß ein Schlagschatten das Auge dahin führe, oder daß ein zufälliger Gegenstand die Verbindung unterhalte. Nur hüte sich der Mahler vor dem Fehler, in welchen große Meister, wie Tintoret, Paul Veronese und andre verfallen, die entlegene Gruppen, vermittelst ganz ungeschikter, dem Charakter der Vorstellung ganz unanständigen Figuren, verbunden haben.

Auch davor hat er sich in Acht zu nehmen, daß die Hauptmasse nirgend durch den Rahm des Gemähldes abgebrochen werde; denn dieses würde die Vorstellung unvollkommen machen. Die Massen müssen nothwendig so seyn, daß das Auge befriediget, und von dem höchsten Licht nach und nach auf schwächere fortgeleitet werde. Sollte aber die Masse des höchsten Lichtes so nahe an dem Rande liegen, daß sie auf einer Seite durch den Rahm abgeschnitten würde, so müßte nothwendig das Ganze unvollkommen erscheinen. Eben so wenig darf man die Hauptgruppe so nahe an den Rand bringen, daß nicht alle Figuren ganz können ausgezeichnet werden.

Es verdienet bey der Anordnung auch sorgfältig überlegt zu werden, daß keine Verwirrung in der Vorstellung entstehe. Jede Person soll, nach ihrem Antheil an der Handlung, nicht nur einen guten Platz, sondern auch eine schikliche Wendung haben, daß diejenigen Theile des Körpers, Gesicht, Arme, oder Füße, die das meiste bey der Vorstellung ausdrüken, nicht verstekt werden.

So nothwendig es ist, alles dichte zusammen zu halten, so muß dieses doch nicht zum Nachtheil der Deutlichkeit geschehen. Eben darin besteht die große Kunst der Anordnung, daß eine einzige Masse ohne Verwirrung dargestellt werde. Man sieht bisweilen Gemählde, wo alles so verwirrt ist, daß man kaum errathen kann, zu welchem Körper die Hände oder Füße gehören, die man in den Gruppen zerstreut sieht. Es giebt Mahler, die, um diesen Fehler zu vermeiden, alle Figuren, die in ihre Vorstellung kommen sollen, in Wachs bilden und auf einer Tafel so zusammen ordnen, wie es die Vorstellung erfodert. Alsdenn entwerfen sie das Gemählde nach diesem Modell; eine Methode, welche dem Künstler die Arbeit sehr erleichtern muß. Denn so genau er sich auch den Platz vorstellt, auf welchem die Geschichte vorgeht, den Augenpunkt, aus welchem sie gesehen wird, die Seite woher das Licht einfällt, und den Stand einer jeder Figur; so ist es fast unmöglich, daß er blos aus der Einbildungskraft alles richtig beobachte.

Anordnung in der dramatischen Handlung. Der Endzwek des Drama ist die Erwekung einer lebhaften Vorstellung des Guten und Bösen in den Sitten der Menschen, in den Begebenheiten der Welt, und den verschiedenen Hauptständen.*) Das erste, was zur Vollkommenheit des Dramá gehört, ist die glükliche Erfindung der Vorfälle, der Charaktere, der Umstände, der Verwiklung und des Ausgangs der ganzen Handlung; hiernächst aber wird eine gute Anordnung aller dieser Dinge erfodert, nach welcher sie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuschauer die lebhafteste Würkung thun.

Diese erfolget, wenn die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Haupt-

*) S. Drama.

Haupttheile der Handlung in ihrem Zusammenhange wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zulezt das besondere sich in eine einzige Hauptvorstellung auflöst, wodurch die ganze Handlung ihr Ende erreicht.

Hieraus lassen sich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatischen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wohlbestimmten Charakter hat, damit der Zuschauer vermittelst dieser Perioden den ganzen Zusammenhang der Handlung vom Anfange bis zum Ende sich leicht vorstellen könne. Diese Perioden aber müssen so geordnet werden, daß durch den ersten der wahre Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeiten und Verwiklungen in der Fortsetzung derselben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen, und die Aufmerksamkeit des Zuschauers reizen.

Es ist gewiß, daß ein Drama, das gleich vom Anfang lebhafte und merkwürdige Vorstellungen erweket, die uns gleich beym Eingang große Angelegenheiten, kühne Vorsätze, neue und ungemeine Unternehmungen, seltsame Charaktere versprechen, oder bemerken lassen, uns in die beste Verfassung setzet; da hingegen, wenn der Anfang verworren oder schwach ist, wo wir lange zu warten haben, ehe wir merken, warum es zu thun ist, die Aufmerksamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptsache kommt.

Der erste Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Saamenkorn, undeutliche aber doch zu bemerkende Spuren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartungen über den Verfolg und den Ausgang setzen. Denn jeder Gegenstand, den wir eine Zeitlang betrachten, ohne uns viel davon zu versprechen, erdrükt die Aufmerksamkeit, anstatt sie zu erweken.

Die alten und neuen Schauspiele, welche die größte Würkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weise an, die wir hier beschreiben. Es ist ein Fehler, den die Neuern oft begehen, daß sie uns mit Nebensachen, mit ungewissen Vorstellungen, mit Zurüstungen zur wahren Handlung ermüden, ehe sie selbst ihren Anfang nimmt. Die meisten englischen Lustspiele haben diesen Fehler an sich.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; so müssen die folgenden Aufzüge, die dem letzten vorher gehen, die Fortsetzung und Verwiklung derselben enthalten, über deren Anordnung man keine bestimmte Form vorschreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten so durchgeführet werden kann, daß der Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten wird. Wir bemerken demnach hier nur dieses, daß der Dichter sorgfältig seyn müsse, den Fortgang der Handlung nach gewissen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beschaffenheit der Sache deutlich sehen, um daraus seine Erwartungen für den folgenden zu bestimmen. Man muß also bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zustand der Handlung, so weit sie gekommen ist, und was ihr noch fehlt, ganz bestimmt bemerken können. Denn ohne dieses geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerksamkeit schwächet.

Es streitet gegen die gute Anordnung, wenn mehrere, der Haupthandlung untergeordnete Intriguen so in einander laufen, daß sie oft abgebrochen, und nach einigen dazwischen gesetzten Auftritten, wieder vorgenommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerstreuen die Aufmerksamkeit

samkeit zum großen Nachtheil der Haupthandlung. Diese muß in einem fortgehen, und die Aufhaltungen müssen nicht durch willkührlich eingeflochtene Vorfälle, sondern durch wesentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptsache nothwendig entstehen, verursachet werden. Es giebt Schauspieldichter, die sich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles, bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen seyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig ist: so können die Granttheile der Anordnung, ohne großen Nachtheil der Hauptsache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Von einigen besondern Kunstgriffen der Anordnung haben wir in den Artikeln, **Einheit**, **Verwiklung**, **Contrast**, **Aufhaltung**, **Verbindung** und **Wahrscheinlichkeit**, verschiedenes angeführt, dahin wir den Leser verweisen. Nur diese allgemeine Anmerkung müssen wir hinzu setzen, daß die einfachesten Anordnungen, die jeder leicht übersehen kann, die besten scheinen. Künstliche Verwiklungen und mannigfaltige Aufhaltungen scheinen zwar ihre gute Würkung zu thun: allein wenn man sie näher betrachtet, so findet man, daß sie nicht lange daurende Eindrüke machen, so wie alle blos mechanische Anstalten. Die wesentlichen Schönheiten des Schauspiels, die unauslöschliche Eindrüke machen, müssen in den Charakteren und Empfindungen der handelnden Personen liegen. Von diesen muß die Aufmerksamkeit niemals abgezogen, noch auf die mechanische Einrichtung geführt werden. Ueberhaupt sind alle künstlich ausgedachte Anordnungen schwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie, das Wesentliche, das ihnen fehlt, ersetzen wollen.

Die Anordnung der Schaubühne überhaupt, und jedes Auftritts insbesondere, in Absicht auf die Ausführung, verdienet eine besondere Aufmerksamkeit. *)

Die Anordnung der epischen Handlung scheinet wenigern Schwierigkeiten unterworfen zu seyn, als man im Drama findet; weil die Handlung der Epopee mehr ausgedehnt ist. Dabey hat der Dichter den Vortheil, daß er die Lüken und Ruhestellen der Handlung mit Erzählungen ausfüllen kann, welche der dramatische Dichter nicht ohne große Behutsamkeit anbringen darf.

Sonst muß die epische Handlung überhaupt nach denselben Grundsätzen angeordnet werden, die wir in dem vorhergehenden Artikel ausgeführt haben. Das Hauptsächlichste davon ist, daß die ganze Handlung in wol bestimmte Perioden abgetheilt werde. Das Ende einer jeden Periode muß eine Ruhestelle seyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich übersehen, und über das folgende seine Erwartungen entwerfen könne.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorstellung der ganzen Handlung, wenn sie in wenig Perioden eingetheilt ist, die so auf einander folgen, daß man am Ende einer jeden bestimmt sieht, wie weit die Handlung fortgerükt ist.

In Ansehung der Ordnung dieser Perioden geben einige Kunstrichter Regeln, die sehr übel verstanden werden könnten. So sagt **Batteux**, **) daß der epische Dichter die Ordnung des Geschichtschreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfange. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die

*) S. Schaubühne; Auftritt.

**) S. Einleitung in die schönen Wissenschaften II. Theil, I. Abschn. S. 118. nach der ersten Ausgabe der Ramlerischen Uebersetzung.

die größte Unordnung in der Folge der Begebenheiten, eine Schönheit wäre, die der epische Dichter suchen müsse.

Indessen ist gewiß, daß keine Unordnung in einem schönen Werke statt hat. Der epische Dichter muß dem Geschichtschreiber in der Ordnung der Begebenheiten in so weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit seines Vortrages bestehen kann. Es wäre seltsam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerst erzählt werden, und die nächste Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwiklungen enthält, muß nothwendig eher, als diese, vorgetragen werden.

Aber insofern geht der epische Dichter von dem Geschichtschreiber ab, als die Natur seines Vorhabens erfodert. Dieser will uns vollständig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt so, als wenn uns die ganze Sache unbekannt wäre; jener aber stellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher sie uns am kräftigsten rühret. Der Geschichtschreiber darf sich deßwegen nicht scheuen, die entferntesten Veranlassungen und die Ursachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umständlich zu erzählen. Dieses wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum Anfang der Handlung, und erwähnt die uns schon bekannte Veranlassung, oder Ursache, nur kurz, damit wir ohne Umschweife in die Hitze der Handlung herein kommen.

So würde der Geschichtschreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien beschrieben hätte, bey der Zerstörung der Stadt Troja angefangen, und seinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genauesten Ordnung seiner Reise, gefolget seyn. Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deßwegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Absicht war, dem Leser die Niederlassung des Aeneas in Italien, deren Veranlassung bekannt war, von der merkwürdigsten Seite vorzustellen. Er fängt deßhalb die Handlung nicht von seinem Auszug aus Troja, sondern von da an, da die reisenden Helden das Land ihrer Bestimmung gleichsam schon im Gesichte hatten. Das vorhergehende gehört nicht zu seiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen ist, nothwendig zur Handlung der Aeneis gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat, so müßte man aus eben dem Grunde auch sagen, daß die Geschichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil derselben wäre. Virgil fängt also sein Gedicht nicht mitten in der Handlung, sondern vom Anfang derselben, an.

Wir sehen auch nicht wol, wie man von der Regel abweichen könnte, die wesentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie sie aus einander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in den Hauptperioden ist, je lebhafter wird das Ganze in die Vorstellungskraft fallen. Darin aber kann der Dichter von der Ordnung des Geschichtschreibers abgehen, daß er nur das Wesentlichste in der besten Ordnung hinter einander stellt, und gewisse Nebendinge, zum Schmuk des Ganzen, da anbringt, wo er die besten Ruhestellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorstellung eine Mäßigung erfodert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epischen Handlung diese all-

gemeine Regel annehmen: Die wesentlichsten Theile derselben setze der Dichter in einer so natürlichen Ordnung hinter einander, daß die Vorstellungskraft den Faden derselben leicht finde und das Ganze mit einem Blik übersehen könne; die, der Haupthandlung untergeordneten Begebenheiten, die blos zu mehrerer Vollständigkeit derselben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, suche er an solchen Orten einzuschalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.

Diese Anordnung der Episoden ist eine Hauptsorge des Dichters. Sie müssen nur da angebracht werden, wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geschieht nämlich bisweilen, daß zwischen einer Periode der Handlung und der nächst folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beschreibt, entweder, weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehen. In diese Stellen ordnet er die Episoden. So hat Homer die schöne Episode von der Helena, im III. Buch der Ilias, dahin gebracht, wo die Veranstaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dichter nicht hat beschreiben wollen, eine Lüke gelassen. Eben so hat er die Episode vom Diomedes und Glaucus in die Lüke gesetzt, die Hektors Hingang nach der Stadt verursachet hatte. Daß die besten epischen Dichter so verfahren sind, könnte durch viele Beyspiele erwiesen werden, die wir übergehen, weil sie bekannt genug sind.

Die Anordnung einer Rede bleibet uns nun noch zu betrachten übrig. Die Kunst der Anordnung besteht darin, sagt Batteux,*) „daß man „alle Stüke, die die Erfindung geliefert hat, nach der Beschaffenheit „und zum Vortheil der Sache, die „man abhandelt, in Ordnung stelle. „Die Fruchtbarkeit des Geistes, setzt „er hinzu, pranget am meisten in „der Erfindung; Klugheit und Ur„theilskraft in der Anordnung."

*) Einleit. in die schönen Wissenschaften IV. Th. S. 52. nach der Ramlerischen Uebersetzung.

Der Endzwek einer Rede ist allemal, entweder unsre Vorstellungskraft, oder unsre Neigungen, einer gewissen Absicht gemäß, zu lenken. Ihr Inhalt ist also allemal ein Gegenstand unsrer Erkenntniß, oder unsrer Neigungen. Diesen Gegenstand muß uns der Redner so vorstellen, daß er natürlicher Weise hoffen kann, wir werden am Ende seiner Rede so davon denken, oder so dagegen gesinnet seyn, wie er selbst ist, oder zu seyn scheinet. Dieß ist die Hauptsumme der Kunst des Redners.

Nun kömmt allerdings sehr viel darauf an, daß der Redner das, was er zu sagen hat, in der besten Ordnung vortrage. In der unterrichtenden Rede muß die Ordnung den Hauptgegenstand deutlich und einleuchtend machen, und in der rührenden Rede muß sie seine Würkung auf unsre Neigungen vermehren.

Wir wollen hier nichts von der Ordnung der Haupttheile der Rede sagen, nach welcher auf den Eingang die Abhandlung oder Ausführung der Sache, und denn der Schluß der Rede folget; davon haben wir anderswo gesprochen,*) und es kann ohnedem keinem nachdenkenden Redner entgehen. „Denn daß „man eins und das andre von der „Hauptsache voraus schike, daß man „darauf diese selbst vortrage; ferner, „sie theils durch eigene Beweise, „theils durch Widerlegung der Gegengründe gehörig ausführe; end„lich auf eine geschikte und nach„drükliche Art beschließe, diese Ord„nung

*) S. Rede.

„nung lehret die Natur selbst.*)“ Der wichtigste und schwerste Theil der Anordnung einer Rede ist die Folge der Vorstellungen in dem Haupttheil, den man die Abhandlung der Rede nennet.

Ueberhaupt muß die Anordnung einer Rede so natürlich und ungezwungen seyn, daß jeder Zuhörer dabey denken muß, man könne sich die Sache nicht wol anders vorstellen. Jedes folgende muß so aus dem vorhergehenden entstehen, daß keinem Zuhörer einfallen kann, es könnte die Reihe der Vorstellungen anders seyn. Sobald man irgend wo einen Zwang oder etwas gesuchtes in der Folge der Sätze wahrnimmt; so wird man zerstreut, und denkt, die Sache hätte sich auf eine gewisse andre Art entwikeln sollen. Eine für den Lehrer höchst schädliche Würkung in seinem Zuhörer.

Diese vollkommen freye und nothwendig scheinende Folge der Vorstellungen kann der Redner unmöglich anders erreichen, als wenn er seine Materie sehr oft durchgedacht und von allen Seiten betrachtet hat. Es muß ihm alles mögliche, was dabey kann gesagt werden, vor Augen liegen; alsdenn wählt er in Absicht auf die Ordnung das beste. Er macht verschiedene Entwürfe oder Skizen, die nur das Gerippe der Rede auf verschiedene Weise angeordnet enthalten, und wenn er sie alle genugsam betrachtet, so kann er erst alsdenn wählen.

Es giebt aber zwey einander entgegengesetzte Arten der Anordnung, die man die Analytische und die Synthetische nennen kann. Diese setzet gleich im Anfang der Abhandlung, oder in dem Vortrage, die Hauptvorstellung, worauf der ganze Zwek der Rede geht, voraus, und bestätiget sie durch die Abhandlung so, daß sie am Ende in den Gemüthern der Zuhörer die nöthige Gewißheit und Lebhaftigkeit behält. Jene, oder die analytische Art, kehrt diese Ordnung um. Sie stellt die Theile des Ganzen erst vor, und vereinigt sie am Ende in eine, seiner Absicht gemäße, Hauptvorstellung. Jede Art hat ihre Vortheile. Die erste greift uns offenbar an; wir sehen, wohin man uns führen will, und in jeder Periode der Rede, wie weit man uns geführt hat: die andre geht verdekt; wir wissen nicht, wohin man mit uns will. Wir können nicht sehen, was man über uns gewonnen hat, bis wir ans Ende kommen, da alles vorhergehende auf einmal in einen einzigen Angrif gesammelt wird, und seine Würkung auf einmal thut.

Man muß es dem Urtheil des Redners überlassen, welche von diesen Arten der Anordnung er in jedem besondern Fall zu wählen habe. So viel scheinet allemal sicher zu seyn, daß in berathschlagenden Reden, wo die Zuhörer mit starken Vorurtheilen gegen einen Entschluß, den der Redner durchtreiben will, eingenommen sind, die analytische Methode die beste sey.

In beyden Fällen aber besteht die ganze Abhandlung der Rede aus einigen Hauptvorstellungen, deren jede insbesondre gut ausgeführt werden muß. Von diesen muß man die zuerst stellen, die am unmittelbarsten aus dem Vortrag der Hauptsache fließt, damit der Zuhörer merke, daß man geradezu mit ihm verfähret und ihn nicht hintergehen will.

Ueber die Anordnung der Beweise haben wir in einem besondern Artikel das Nöthige angemerkt, und in einem andern ist von der besten Anbringung der Widerlegung gesprochen worden.

*) Cicero in dem III. Gespräch von dem Redner §. 307. der Heinzischen Uebersetzung.

Von der Anordnung der Werke der gesamten schönen Wissenschaften und Künste, handelt, wenigstens der Ueberschrift nach, Meyer in dem zweyten Haupttheil der theoretischen Aesthetik (Anfangsgr. aller schönen Wissensch. 3ter Th. S. 268. erste Aufl.) — und in H. Eberhards Theorie der sch. Wissensch. der 3te Abschnitt (S. 108 u. f.) von der ästhetischen Ordnung. — Statt des von H. Sulzer, zur Einsicht in die Anordnung der Baukunst, empfohlenen, sehr alten, Werkes des dû Cerceau, dürften vielleicht folgende Werke bessern Unterricht gewähren: Cours d'Architecture, qui comprend les ordres di Vignole avec des Commentaires et les figures et les descriptions de ses plus beaux batimens et de ceux de Michel Ange, par C. A. d'Aviler, enrichi de nouvelles planches par P. J. Mariette, Par. 1760. 4. und vermehrt und verbessert, unter dem Titel: Livre nouveau, ou règles des cinq Ordres d'Architecture par J. B. de Vignole, nouvellement revû, corrigé et augmenté par Mr. B. (Blondel) . . . avec plusieurs morceaux de Michel Ange, Vitruve, Mansard, et autres célébres Architects tant anciens que modermes . . . Par. 1767. fol. mit 104 K. — De la distribution des Maisons de plaisance . . . . par Jean Frcs. Blondel, Par. 1737. 4. 2 B. — Cours d'Architecture civile, ou Traité de la decoration, *distribution* et constructions des Batimens, commencé par Blondel et continué par Patte, Par. 1771. 8. 12 Th. in 9 B. — Und in so ferne die Anordnung auf Bequemlichkeit geht: Nouveau traité de toute l'Architecture, ou l'art de bâtir, par Mr. Cordemoy . . Par. 1714. 4. — Auch gehöret noch, in so ferne die Anordnung sich aus vorliegenden Zeichnungen schon gemachter Gebäude vielleicht am glücklichsten abstrahiren läßt, des Jean Frc. Blondel Architecture françoise, oder Sammlungen von Rissen und Prospecten der Kirchen, königlichen Schlösser, Palläste, Hotels, und ansehnlichsten Gebäude von Paris sowohl, als von den übrigen königl. Lustschlössern, um diese Stadt, oder in andern Gegenden von Frankreich gelegen, Par. 1757-1761. f. 4 B. und andere Werke mehr von denen her, welche bey dem Artikel, Baukunst, sich angezeigt finden. —

Von der Anordnung, in Rücksicht auf Mahlerey, handeln Leo. B. Alberti, im 2ten Buche s. Werkes, de pictura (S. 17 in der, dem Vitruvius des Lant, Amsterd. 1649. f. angehangenen Ausg.) — Franc. Junius, in den ersten §. des 5ten Kap. im 3ten B. seines Werkes de pictura Veterum. — Ger. Lairesse, in dem 2ten Buche des großen Mahlerbuches (S. 48 u. f. Nürnb. 1728. 4.) und zwar unter folgenden Aufschriften: 1) Was vor Gedanken bey einem Mahler zu dem Ordiniren erfordert werden. 2) Von dem Ordiniren. 3) Ordinirung der Geschichte. 4) Wie man schöne Kupferstücke, Academienbilder, und Modelle in dem Mahlen gebrauchen soll. 5) Von der Wahrscheinlichkeit und mahlerischen Art in einer Ordonnanz mit vielen, oder wenigen Figuren. 6) Beobachtungen wegen Ordinirung der (beyden) Geschlechte neben einander . . . 8) Von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren. 9) Anmerkungen über einigen Misverstand, in Vorstellung der Geschichte. 10) Von der Reichlichkeit und Natürlichkeit in dem Ordiniren einer Historie. 11) Von Ordinirung der Bilder, welche Sinnbedeutungen enthalten. 12) Ordnung der Bewegungen, wie sie aus den Affekten nach einander fließen. . . . 17) Grundregeln, wie kleine Figuren, in einem großen Raume, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren seyn. 18) Von dem Ordiniren der Historien, Contrefaits, Einsiedeleyen in einem kurzen Begriff . . . 20) Von der Beobachtung der Ordonnanz in einer Titel-Platte. 21) Nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Säale, Gallerien, und anderer Oerter, wohin man eine Historie in verschiedenen Stücken fortzusetzen gesonnen ist. — Und im 4ten Kap. des achten Buches (Th. 2. S. 57) von der Ordinanz

hinanz der colorirten Steine neben und bey einander, sowohl inner, als ausser dem Hause . . . im 5ten Kap. von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmerarbeit, sowohl inner als ausser Hause, und was vor Ordnung darin zu beobachten ist. — Im 5ten Kap. des zwölften Buches (Th. 2. S. 387) von Ordinirung der Blumen, und ihren Farben, in Festonen und Bouqueten. Im 6ten Kap. Verfolg der Ordinirung und Stellung der Blumen. — — de Piles, unter der Aufschrift, de la disposition, in dem Cours de peinture par principes (Oeuv. div. T. 2. S. 73 u. f.) unter eben dieser Aufschrift in der Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres (ebend. T. IV. S. 258) und in den Anmerkungen zu s. Uebers. des dü Fresnoy (ebend. T. V. S. 139) — — Testelin, in den Sentimens des plus habiles peintres (S. 86. bey dem Gedicht des Le Mierre, Amst. 1770) — Dubos in den reflex. crit. sur la poesie et la peinture (T. I. Sect. 31 und 32. S. 257. Dresdn. Ausg.) — Richardson, in dem Essai sur la theorie de la peinture (S. 94. Amst. Ausg. 1728) — — Hagedorn, in dem zweyten Buche seiner Betracht. über die Mahlerey, „von der Zusammensetzung des Gemähldes," (S. 154 u. f.) unter folgenden Aufschriften: Von der Verbindung des Dichterischen, und des Mechanischen bey dem ersten Plane des Gemähldes; die Einheiten; Beobachtungen der mechanischen und dichterischen Wahrscheinlichkeit überhaupt . . . Ungleichheit und Entgegenstellung der mannichfaltigen Gegenstände in einem Gemählde; von dem angenehmen Unebenmaße; die Gruppen; die Vertheilung ins Besondere; von der Ruhe in einem Gemählde überhaupt, und von der Sparsamkeit mit den Gruppen und Figuren für die Stille und Würde eines Gemähldes." Auch finden sich einzele Bemerkungen über **Anordnung** noch in der folgenden, dritten Abtheilung dieses Buches, „von den Verschiedenheiten in den Gegenständen der Erfindung und Anordnung," so wie in dem Anhange N. LVII. (S. 814) welcher „von den Gaben und Werken des H. Hogarths und den Caricaturen überhaupt, ingleichen von der **Anordnung** der Gemählde nach der Hogarthischen Zergliederung der Schönheit," handelt. — — Algarotti, in dem Saggio sopra la Pittura (S. 140. der d. Uebers.) — D. Webb, in der Inquiry into the beauties of painting, Dial. VII. (S. 134. der d. Uebers.) — Orestrio, N. XXIII. (Th. I. S. 246) von der Anordnung der Figuren. — R. Mengs in der Parte terza der riflessioni su la bellezza, und zwar in den considerazioni sopra la Composizione di Raffaelo, di Correggio e di Tiziano (Opere, T. I. S. 59) so wie auch über die Composition dieser Künstler, (ebend. S. 148. 170. 183) ferner noch in den lezioni pratiche di pittura, von der Composition überhaupt, und von der Grazie in der Composition (§. VII. und §. XI. T. 2. S. 275 und 289) und sein Herausgeber, Nic. de Azara, bey Gelegenheit der ersten Schrift, (T. 1. S. 107) von der Schönheit der Composition. — —

Ueber die **Anordnung in der dramatischen Handlung** sind, in so fern **Anordnung der Begebenheiten**, und **Fabel**, oder **Plan** auf Eines hinauslaufen, nachzulesen, im Aristoteles das, was er über die **Fabel überhaupt** sagt (περι ποιητ. VI. 7. VII. VIII. IX. X.) mit seinen Commentatoren, als Dacier (S. 91. Amst. Ausg. von 1733.) Curtius (S. 121 u. f.) wo auch zugleich die, von Pemberton in den Observations on Poetry (Lond. 1738. 8.) und von Bodmer, in den critischen Briefen (Zürich 1749. 8. S. 74 und 177) gegen die Aristotelische Lehre, „daß die Fabel der **vorzüglichste** Theil des Trauerspieles sey," gemachten Einwendungen, widerlegt werden. — Von dieser Anordnung handelt auch Horaz (ad Pisones V. 42 u. f. V. 146 u. f.) und Erläuterungen darüber haben seine Commentatoren, als Hurd (I. 62 und 123 d. Uebers.) Batteux (Einl. in die sch. Wiss. 3. 266 und 294 vierte Aufl.) u. a. m. geliefert. — Wie das Genie, und wie der Witz die drama-

dramatischen Handlungen anordnen, hat Lessing in der Dramaturgie (N. XXX u. f.) sehr anschaulich gezeigt; wo auch zugleich, an sehr vielen Stellen (als Th. 1. S. 266 u. f. Th. 2. S. 140 u. f.) sehr brauchbare Anweisungen und Winke zu der Anordnung in Kunstwerken überhaupt zu finden sind. — Daß nicht die Anordnung der Begebenheiten, nicht der Plan eines Werkes, sondern die Schönheiten des Detail, das Geschick der Werke der Dichtkunst entscheiden, sucht Dubos in den reflex. crit. sur la poesie et la peint. (T. 1. Sect. 33. Dresdn. Ausg. S. 266 u. f.) erweislich zu machen; allein, weder seine Beyspiele noch seine Gründe, erweisen dieses, in Ansehung des **Drama**, hinlänglich; daß man, in **andern** Dichtungsarten, vorzüglich in den **erzählenden**, und hier besonders in scherzhaft erzählenden, leicht die Unvollkommenheiten des Planes über den einzeln Schönheiten vergessen, oder übersehen könne, beweißt unter andern der Orlando furioso; und wer liest nicht den Idris, ob er gleich nicht vollendet ist, mit Vergnügen? Allein zwischen der Handlung, in diesen beyden Dichtungsarten, findet, so wie in mehrern Stücken, so auch in Ansehung der Anordnung der Begebenheiten, ein großer Unterschied Statt, welchen H. Sulzer, und meines Wissens, kein Kunstrichter, bestimmt und deutlich genug angegeben hat, und den, ausführlich zu zeigen, hier nicht der Ort ist; er ergiebt sich, indessen, aus der bloßen Vergleichung der Worte: **Drama** und **Erzählung**, von selbst. — Zu der dramatischen Anordnung gehören noch, aus Hedelins Pratique du Theatre, das 4, 5, 8te und 9te Kap. des zweyten Buches, de la continuité d'action; des histoires à deux fils, dont l'une est nommée Episode par les modernes; de la préparation des incidens; du denouëment, ou de la catastrophe et issuë du poeme dramatique (S. 78. 83. 115. 122. im 1ten B. der Amsterd. Ausg. 1715. 8.) — Aus der Einleitung in die sch. Wissensch. von Batteux, was er von der **Einheit der Handlung** sagt (2ter B. S. 231 u. f. 4te Aufl.) — Aus Diderots Abhandlung über die dramatische Dichtkunst, hinter seinem Hausvater, was über den Unterschied in der Anordnung zwischen ernsthaften und lustigen Komödien, über die, aus Verschiedenheit des Genies, entspringende Verschiedenheit, in dieser Anordnung, über den Vorzug derselben vor bloßen Tiraden, u. d. m. (Th. 2. S. 189 u. f. f. Theaters in der 2ten Auflage der deutschen Uebers.) bemerkt worden ist; — aus Home's Elements of Criticism, ein Theil des 22ten Kap. (S. 383) und ein Theil des 23ten, (4te Ausg. von 1769, 2 B.) — aus der Art de la Comedie, von Cailhava, die Kapitel, de l'Action, du nœud, des Incidens (VIII. S. 165. 1 B.) des Scenes (XII. 223. ebend.) de la liaison des scenes (XIII. 250. ebend.) des Actes (XV. 274. ebend.) de l'entreacte (XVI. 289. ebend.) de la gradation (XIX. 341. ebend.) de l'unité de fable ou d'action (S. 359. ebend.) ein Theil des Kapitels de l'interêt (S. 389) des Kapitels des surprises (S. 501) des Kap. de la catastrophe ou du Denouement (XXXI. 502) und aus dem zweyten Bande, das Kap. des pièces d'intrigue en general (X. 123) de l'action dans les pièces à caractère (XXXIX. S. 448) du denouement des pièces à caractère (XL. 468) des Episodes, manière de les lier aux caractères principaux, et de placer les caractères accessoires, u. a. m. — —

Von der **Anordnung der epischen Handlung** wird am ausführlichsten in dem Traité du poeme epique des Bossu, in dem 6 und 7ten Kap. des ersten, und im 5 — 15ten Kap. des 2ten Buches gehandelt. — Wie das, was Batteux (Einleit. in die sch. Wiss. 2ter Th. S. 120 u. f.) darüber sagt, mißverstanden werden könne, begreife ich nicht gut; denn historische und dichterische Zeitfolge und Ordnung sind, und müssen (sehr wenige einzele Fälle abgerechnet) immer und ewig verschieden bleiben. Uebrigens findet sich im Batteux (ebend. S. 160) noch ein hier einschlagendes Kap. über die Anordnung der Sachen in der Iliade. —

Was

Was die **Anordnung einer Rede** überhaupt anbetrift: so hätte H. Sulzer vielleicht hier, oder vorher, wo er zu der Anordnung in den **redenden Künsten** übergieng, **Anordnung der Worte in Absicht auf Bedeutung und Schall**, welche gewöhnlich auch unter dem Nahmen, **Composition**, begriffen wird, und um desto eher besonders behandeln sollen, da sie nur zu sehr von den Neuern, und besonders von uns Deutschen, vernachlässigt wird, und die Sache selbst sich nicht in den, dahin einschlagenden Artikeln, als Styl, Ausdruck, Figur u. d. m. gehörig zur Anschauung bringen läßt. Wie wichtig sie den Griechen gewesen, beweißt das Werk des Dionysius von Halikarnaß (περι συνθεσεως ὀνοματῶν im 2ten Th. s. W. Ed. Hudſ. S. 1. und, unter andern, einzeln herausgegeben von Jac. Upton, Lond. 1702. 8.) über welches sich unter andern, in dem 2 und 3ten Th. des Origin and progreſs of language (Lond. 1775. 8.) ganz gute Bemerkungen finden. — Von besondern Werken, oder Abhandlungen der Neuern, weiß ich nur aus J. Lawsons Lectures concerning Oratory, Lond. 1759. 8. die 14te anzuführen. Auch schlägt das Werk des J. Ogilvie: Philoſophical and critical obſervations on the nature, characters and various ſpecies of Compoſition, Lond. 1774. 8. 2 B. in diese Materie, im Ganzen, in so fern ein, als es von dem Style überhaupt handelt, ob es gleich auch hierüber nicht sehr viel Befriedigendes enthält. — — Von der **Anordnung der Materie, oder der Gedanken**, in Rücksicht auf öffentliche Rede, haben, in eigenen Schriften, besonders gehandelt, **Hermogenes** (περὶ στασεων, einzeln herausgegeben mit Erläuterungen von Joh. Sturm, Strasburg 1570. 8.) eben dieser Sturm (Partition. dialectic. Lib. IV. Argent. 1576. 8.) Marc Boxhorn (Ideae oration. Lipſ. 1661. 8.) u. a. m. — Als ein Theil der Redekunst hat diese Materie natürlich ihren Platz in allen Anweisungen dazu, und in allen Abhandlungen finden müssen; so handelt Cicero (oder, wer der Verf. der vier Bücher an den Herennius seyn mag) davon in dem 9ten und 10ten Kap. des 3ten Buches dieses Werkes (Op. Vol. 1. S. 64. Ed. Ern.) und im 2ten der Bücher de Oratore, 76. (ebend. S. 418 u. f.) — der Verf. der principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. d. Hamb. 1757. 8. (in dem ganzen vierten Buche) — der vorerwähnte Lawson, in der 20ten u. f. Vorlesung (mit bloßer Rücksicht auf Kanzelberedsamkeit) — Priestley in dem zweyten Theile seiner Vorlesungen über Redekunst und Kritik (6 — 10te Vorles. S. 33 u. f. der d. Uebers.) — Hugh Blair, in s. Lectures on Rhet. and belles lettres (XXXI. 2 B. S. 156) — Batteux in s. Einleitung in die sch. Wissensch. (4ter B. S. 156 u. f.) — Condillac, in s. Unterricht aller Wissenschaften (2ter Theil, 3tes und 4tes Buch S. 388. der deutschen Uebers. Bern 1777) — und, damit ich doch wenigstens eines Deutschen gedenke, Gottsched im Xten Hauptst. s. ausführlichen Redekunst (S. 226. der 3ten Aufl.) u. a. m. — Allein alle diese Schriftsteller, den H. Sulzer mit innbegriffen, haben sich, den einzigen Priestley, und zum Theil den Hrn. Condillac, abgerechnet, mehr oder weniger, auf eigentliche öffentliche Reden eingeschränkt, und nicht die mindeste Rücksicht auf die Kunst der Composition in andern Arten von Schriften, so wenig sie auch gekannt ist, und so sehr sie auch vernachläßigt wird, genommen. Auch ist mir kein Schriftsteller bekannt, der diese Materie im weitesten Umfange behandelt hätte. Von den Vorzügen der einen vor der andern (der Meth. initiativae vor der magiſtralis) und von ihren Eigenschaften, handelt Baco in s. Werke de Augment. ſcientiar. (Lib. V. cap. 2. S.) — und H. Engel ausführlicher in s. Schrift über Handlung, Gespräch und Erzählung (N. Bibl. der sch. Wiss. 16. 179 u. f.) wo auch Lessings Vortreflichkeit in der Kunst der Composition (die schon in der Allg. Bibl. 10. bey Gelegenheit des Laocoon, sehr gut ins Licht gesetzt war) ihr gebührendes Lob erhält. Ueberhaupt dürfte das

das Studium der letztern Schriften dieses wirklich großen Mannes vielleicht die lehrreichste Anweisung zur Kunst der Composition geben. — —

Anrede.

(Redende Künste.)

Eine Figur, deren sich sowohl Redner, als Dichter bedienen, ihren Vorstellungen neue Kraft zu geben. Diese Figur besteht eigentlich darin, daß die Rede plötzlich ihre Wendung verläßt, und mitten in einer Erzählung, oder Betrachtung, voll Affekt eine Person anredet. Sie ist von den Griechen apostrophe, welches Wegwendung bedeutet, genennt worden; weil in gerichtlichen Reden durch diese Figur die Rede von dem Richter abgewandt und an eine andre Person gerichtet wird. Bey folgender Stelle in Virgils Beschreibung von Italien:

> Haec genus acre virûm, Marsos pubemque Sabellam
> Assuetumque malo Ligurem Volscosque verutos
> Extulit: haec Decios, Marios, magnosque Camillos,
> Scipiadas duros bello, et *te maxime Caesar!* *)

empfindet man bey der, in den letzten Worten liegenden Anrede, einen Schlag, der plötzlich die Aufmerksamkeit aufs neue reizt.

Die Anrede würket überhaupt schnell und stark; aber ihre Würkung ist nach des Redners oder Dichters Absicht sehr verschieden. Sie kann Mitleiden, Zorn, Verachtung, und jeden andern Affekt erweken. Sie muß aber sparsam gebraucht werden, damit sie ihre Kraft nicht verliere.

* *

Wenn, und wo die Apostrophe natürlich, daß sie nicht immer gerade an eine Person gerichtet ist, u. d. m. lehrt, unter Mehrern, Home, in den Elements of Criticism (Ch. XX. Sect. 2. im 2 B. S. 255. Ausg. von 1769.) —

*) Georg. L. II. 167.

Ansatz.

(Musik.)

Mit diesem Kunstwort bezeichnet man insbesondere die Art, wie der Flötenspieler die Flöte an den Mund setzet, und die Lippen beym Blasen bildet. Der Ton wird durch den Ansatz voll oder mager, lieblich oder rauh; so daß der Ansatz als ein wichtiger Theil des guten Flötenspielens muß angesehen werden. Quanz hat deßwegen in seinem Versuch über das Flötenspielen in dem Hauptstüke weitläuftig davon gehandelt. Es ist zwar verschiedenes in seiner Lehre vom Ansatz, worüber ihm von Kennern widersprochen worden; besonders scheinet das, was die Stärke und Schwäche der Luft betrifft, unrichtig. Dessen ungeachtet wird sich ein Liebhaber vieles daraus zu Nutze machen können.

Anschlag.

(Baukunst.)

Ist in der Verkleidung, oder an den Gewänden der Thüren der Falz, an welchem die zugeschlossene Thür anliegt. An den Schwellen macht man nicht gern einen Anschlag, aus Besorgung, man möchte im Heraus- oder Hereingehen, mit dem Fuß daran stoßen. Aber um den Windzug zu verhüten, sollten wenigstens die äußersten Thüren an den Schwellen einen Anschlag haben, der aber nicht über drey Viertel Zoll hoch seyn muß.

Anschlag nennt man auch die, dem Bau vorhergehende Berechnung der Kosten desselben. Es ist ein nothwendiger und wichtiger Theil der, einem Baumeister nöthigen, Kenntniß,

niß, daß er richtige Anschläge zu machen wisse. Mancher Bau ist deßwegen unvollendet geblieben, weil er größere Summen gekostet hat, als man geglaubt hatte. Wenn ein Anschlag so richtig gemacht ist, als nur möglich scheinet, so thut man doch wol, sich auf ein Drittel desselben mehr gefaßt zu machen.

Anschlagende Noten.

Werden in einem Tonstük diejenigen Noten oder Töne genennt, auf welche ein Accent gesetzt wird; sie werden den durchgehenden, die ohne allen Accent vorgetragen werden, entgegengesetzt. Also sind ordentlicher Weise alle Töne, die in die guten Zeiten des Takts fallen, anschlagend.*) In vielen zu einer Figur verbundenen Noten ist die erste, dritte, fünfte, eine anschlagende, die andern sind durchgehende Noten.**)

Nur die anschlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet, und in der Fortschreitung derselben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, sowol wegen ihrer geschwinden Bewegung, als wegen des Mangels an Nachdruk, keinen merklichen Einfluß auf die Harmonie haben.

Ansehen.

(Schöne Künste.)

Der Charakter der äußerlichen Form einer Sache. Man sagt von einem Gebäude, es habe ein gutes oder schlechtes, ein edles oder gemeines Ansehen. Bey Personen ist das Ansehen das, was in der französischen Sprache Air genennt wird. Es entsteht aus dem Ganzen der Form, und ist von dem Charakter, der aus einzeln Theilen entsteht, verschieden. Das Gesicht eines Menschen zeiget

*) S. Zeiten.

**) S. Durchgang.

bisweilen einen andern Charakter, als derjenige ist, den seine ganze Person ausdrükt.

Da die unbelebten Formen an einem andern Orte betrachtet worden sind;*) so ist hier die Rede blos von der menschlichen Gestalt, in so fern ihr Ansehen ein Gegenstand der Kunst ist. Für den Mahler, den Bildhauer und den Schauspieler, ist das Studium des Ansehens der wichtigste Theil der Kunst; dem Redner und dem epischen Dichter, ist selbiges unentbehrlich.

Schon an sich selbst betrachtet, ist das Ansehen ein wichtiger Gegenstand der Künste; weil es eine sehr merkwürdige Sache ist, Eigenschaften eines denkenden und empfindenden Wesens, in körperlichen Formen zu entdeken.**) Also kann der Künstler, dem es gelinget einen Gemüthscharakter, oder auch nur einen vorübergehenden Gemüthszustand, durch das Ansehen der Personen genau abzubilden, gewisse Rechnung auf unsern Beyfall machen. Selbst die bäurischen Figuren eines Brauers, Teiniers oder Ostade, und der von Hogarth gezeichnete Pöbel, †) erweken einigermaßen Bewundrung; auch würde ein Schauspiel, in welchem jede Person durch ihr Ansehen ihren Charakter, oder ihren Gemüthszustand, bestimmt zu erkennen gäbe, schon allein dadurch gefallen.

Weit wichtiger wird die Würkung des Ansehens in Werken, die auf etwas höheres, als die bloße Belustigung ist, abzielen. Wir werden für oder wider Personen, Handlungen und Gesinnungen, durch das äußerliche Ansehen, mit unwiderstehlicher Kraft eingenommen. So wird uns Thersites schon durch sein Ansehen verächt-

*) S. Form.

**) S. Aehnlichkeit.

†) S. Hog. Kupfer zu Buttlers Hudibras.

verächtlich, ehe er noch etwas gethan oder geredet hat.

Der Künstler also, der diesen Theil der Kunst in seiner Gewalt hat, ist Meister über unsre Empfindungen. Die höchste Würkung der Kunst liegt in diesem Theile. Man sehe, in welche Entzükung Winkelmann über das Ansehen eines bloßen Rumpfs geräth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Ansehens.

Es ist aber nur den größten Künstlern gegeben, hierin glüklich zu seyn; Regeln wären hier vollkommen unnütze, wo das Genie allein würken muß. Das einzige was man hierüber sagen kann, wenn man dem Künstler das Studium der Natur empfiehlt, hilft ihm doch nichts, wenn er nicht eine höchst empfindliche Seele hat, die sich mit der größten Leichtigkeit gänzlich in jeden Zustand setzen, und ihrem Körper jede Gestalt geben kann. Man trifft bisweilen Menschen von sehr mittelmässigen Gaben an, die mit der größten Leichtigkeit das Ansehen jeder Person annehmen. Diese sind gebohrne Schauspieler.

Doch ist nicht zu zweifeln, daß nicht einige fleißige Uebung auch mittelmäßige Anlagen zu diesem Talent, merklich verstärken sollte. Der Künstler, den eine genaue Aufmerksamkeit auf das Ansehen überall begleitet; der alle Classen der Menschen, der viele Völker gesehen, und nicht blos ins Auge, sondern fest in die Einbildungskraft gefaßt hat, wird darin nicht ganz unglüklich seyn; zumal wenn er sich unaufhörlich übet, sich selbst in jeden Gemüthszustand zu setzen. Die Einbildungskraft will, wie alle andre Fähigkeiten, beständig geübet seyn.

Der Ausdruk des Ansehens, den der epische Dichter in seiner Gewalt haben muß, ist vielleicht das schwerste seiner Kunst. Da ihm nicht erlaubt ist, in Beschreibung des Ansehens umständlich zu seyn, so muß er mit wenig Zügen sehr viel auszudrüken wissen.

Dem Redner ist die Kunst, sich jede Art des Ansehens zu geben, von der höchsten Wichtigkeit. Denn dadurch wird er beredter, als durch die Rede selbst. Wir empfehlen dem angehenden Redner dasjenige fleißig zu erwegen, was über die Wichtigkeit der Fassung ist erinnert worden. *) Er muß aber so gut, als der Schauspieler, ein Proteus oder ein Ulysses seyn, der alle Gestalten anzunehmen weiß. Denn mitten in der Rede muß er, so oft er den Ton oder die Materie ändert, auch das, sich dazu schikende, Ansehen annehmen.

* *

Wie der Dichter das, häßliche oder schöne, Ansehen gebrauchen könne, um, was er die Personen sagen oder thun läßt, zu verstärken, oder zu schwächen, hat Lessing (Laocoon S. 236) an ein paar vortreflichen Beyspielen aus dem Shakespear, — so wie an mehrern Stellen dieses Werkes gezeigt, wie der Dichter es anzufangen habe, um das Ansehen seiner Personen anschaulich und wirksam darzustellen. — Wie der Dichter es anzufangen habe, um Zustände des Geistes, durch Züge des Ansehens, durch äußere Zeichen, anschaulich zu machen, hat Hr. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (S. 192 u. f.) in vortreflich gewählten Beyspielen gelehrt. — — Was das Ansehen, in Rücksicht auf bildende Künste, anbetrift: so ist es natürlich, daß, da diese nur durch das Ansehen den Zustand des Geistes darzustellen vermögen, die Künstler, wofern sie überall Seele schildern wollen, es nicht genug, aber verbunden mit dem Studio des innern Charakters selbst studiren können; vielleicht hätte H. Sulzer aber diese wichtige Lehre anschaulicher und interessanter gemacht, wenn er, in einzeln, individuellen, aus

*) S. Fassung.

aus einzeln Gemählden, oder Statüen, genommenen Beyspielen, gezeigt hätte, wo, und wo nicht, Künstler den Gemüthszustand durch das Ansehen glücklich geschildert haben? Da diese ganze Sache eigentlich zu dem Art. Ausdruck gehört: so werden in den Notizen zu diesem Artikel diejenigen Werke angeführt werden, worin diese Materie weitläuftiger behandelt ist. — Ueber das, von dem Redner anzunehmende Ansehen ist, aus den, bey dem Art. Anstand angeführten Werken, vorzüglich die Stelle aus dem Cicero (de Orat. III. 56. Op. Vol. 1. p. 494. Ed. Ern.) nachzulesen. — Uebrigens scheint mir der Artikel zu denjenigen zu gehören, welche entweder gar nicht, oder doch nur durch zu viele Nachweisungen zur Vollkommenheit zu bringen sind. Selbst das Wort, Ansehen, wenn es, wie hier, ohne alles Beywort gebraucht wird, führt schon auf einen andern Begriff, als ihm hier untergelegt worden ist. —

Ansetzung der Finger.

(Musik.)

Die Art auf den verschiedenen Instrumenten der Musik, auf denen die Töne durch die Ansetzung der Finger ihre Höhe und Tiefe bekommen, die Finger zu brauchen. Auf dem Clavier, der Orgel, der Violine, der Flöte, Hoboe, ist die Ansetzung der Finger eine wichtige Sache, sowol um recht rein, als mit der gehörigen Fertigkeit, zu spielen.

Es ist daher ein sehr nöthiges Stük zu dem richtigen und vollkommenen Spielen, daß man sich die beste Ansetzung der Finger angewöhne. Jedes Instrument erfodert darin besondere Regeln, die man nur von den größten Meistern in der Ausübung erwarten kann. Quanz hat in seiner Anleitung zum Flötenspielen seine Methode vorgetragen, und Bach in seiner Anweisung zum Claverspielen hat dasselbe in Absicht auf dieses Instrument gethan, wozu lange vor ihm der ehemalige Organist des Königs von Frankreich Couperin ihm vorgearbeitet hat.*) Es ist uns unbekannt, ob jemand den Liebhabern andrer Instrumente denselben Dienst geleistet habe oder nicht.

Anfänger in der Musik haben um so viel sorgfältiger darauf zu sehen, sich die beste Ansetzung der Finger anzugewöhnen, als es sehr schwer ist die einmal angenommene Art, wenn man sie unbequem findet, wieder abzulegen. Daher diejenigen, welche sich zu einer schlechten Ansetzung gewöhnt haben, selten alle Stüke mit vollkommener Fertigkeit spielen können.

Anstand.

(Redekunst.)

Die Uebereinstimmung der Stellung, der Gebehrden und der Stimme des Redners in einer Rede von gemäßigtem Inhalt, mit dem Charakter der Rede. Der Anstand hat blos in dem gemäßigten Inhalt statt; denn wo dieser heftig ist, und starke Leidenschaften zum Grunde hat, daß der Vortrag feurig wird: da wird der vollkommensten Uebereinstimmung des Vortrags mit dem Inhalt niemals der Name des Anstandes gegeben. Er bleibet dem gesetzten Wesen und einer ruhigen Gemüthsverfassung eigen.

In einer Rede von ernsthaftem Inhalt zeiget sich der Anstand in einer ernsthaften und ruhigen Stellung, in mäßigen Bewegungen, einer männlichen und etwas langsamen Stimme, und einer geraden Kopfstellung und etwas niedergezogenen Augenbrahmen. Ist der Inhalt vergnügt, aber von gemäßigter Freude; so bestehet der Anstand in einer mäßig muntern Stellung, in ange-

*) L'Art de toucher le clavecin par Mr. Couperin, à Paris 1717.

angenehmen und sanften Bewegungen des Körpers, in einem etwas mehr aufgerichteten Kopf, offenen und fröhlichen Bliken, und einer angenehmen hellen Stimme. Ueberhaupt sind Bescheidenheit, Mäßigung der Stimme und aller Bewegungen, die wesentlichsten Stüke des Anstandes: hingegen hebt alles weit getriebene und heftige den Anstand auf. Eine stille Größe, die uns beständig in einer ruhigen Fassung läßt, und alle Aufmerksamkeit, ohne die geringste Zerstreuung, auf das Wesen der Sache heftet, machet die Vollkommenheit des Anstandes aus.

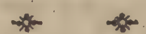
Daß der Anstand eine große Kraft auf die Gemüther der Zuhörer habe, ist eine bekannte Sache; aber sie wird nicht allemal in genugsame Ueberlegung gezogen. Der Mangel desselben vermindert die Würkung der Rede so sehr, daß er sie beynahe ganz aufhebt.

Eines der vornehmsten Mittel, den Anstand im Reden zu erreichen, ist die Sicherheit des Redners. Wenn er seine Rede mit der besten Sorgfalt so ausgearbeitet hat, daß er sich ihrer versichern kann: so erwekt dieses ein Zutrauen auf seinen Vortrag; dieses aber überhebt ihn aller ängstlichen Bestrebung; es läßt seine Seele in der Ruhe, die dem Anstand wesentlich ist. Wenn aber der Redner in die Stärke seiner Vorstellungen ein Mißtrauen setzet, alsdenn sucht er die ihr mangelnde Kraft durch den Vortrag zu ersetzen; er will mit Stimme und Gebehrden die Würkung erzwingen, und verlieret darüber den Anstand.

Der Redner bedenke allemal, daß die Hauptsache der Rede in der Materie liegt, und daß der Vortrag sie nur verstärkt, aber ihren Mangel niemals ersetzet. Deßwegen vermeide er die unnützen Bestrebungen, seinen Worten durch den Vortrag eine Kraft zu geben, die ihnen mangelt. Der Pantomime, der kein ander Mittel hat, verständlich zu seyn, als die Gebehrden, muß darin die ganze Kraft der Vorstellung setzen; der Redner aber muß dadurch eine schon vorhandene Kraft blos unterstützen.

Große Fehler gegen den Anstand sind, eine übertriebene Stimme auf einer Seite, und eine ganz nachläßige auf der andern; ein zu schneller Vortrag schadet ihm mehr, als wenn er zu langsam ist. Am allermeisten aber schadet ihm die Unbescheidenheit des Redners, wenn er seine Zuhörer mit dreisten Blicken gleichsam mustert, oder zu seiner Bewundrung auffodert; wenn er einen zu freyen oder gar kühnen Ton annimmt. Der Anstand will, daß der Redner seine Sache, und nicht seine Person sehen lasse; daß er bescheiden und gerade vor sich hin sehe, und wenn es nöthig ist, sich sanft und bescheiden gegen eine andre Seite hinwende. Doch muß er auch nicht zaghaft seyn, sondern ein mäßiges Zutrauen in seine Vorstellungen von sich bliken lassen. Er muß seine Zuhörer als eine Versammlung ansehen, welcher er Hochachtung schuldig ist, aber nicht als unerbittliche Richter, die ihn ungehört verurtheilen.

Ein angehender Redner, der dieses wol und ernstlich überlegt, wird bald zu einem gewissen Anstand in seinem Vortrage kommen. Aber die Vollkommenheit desselben ist vielleicht der schwerste Theil dessen, was zum Vortrage gehört.



Von dem Anstande, als einem Theile der rednerischen Action, wird in allen, über diese Materie geschriebenen Werken, gehandelt. Ausser dem, was Cicero (de Orat. III. 56 u. f. Op. V. I. p. 494. Ed. Ern.) und Quintilian (Lib. XI. 3. S. 560. Ed. G.) davon sagen, sind mir folgende, über diese Materie überhaupt abgefaßte Schriften (die ich lieber hier, bey

bey dem ersten dahin einschlagenden, als bey den spätern Artikeln Gebehrde, Vortrag, Stellung, u. d. m. anführen will) bekannt: Lud. Cresollii . . . de perfecta oratoris actione et pronuntiatione, Lib. III. Lut. 1720. 4. — Traité de l'action de l'orateur, par Mr. Conrart (Michel le Faucheur) Par. 1657. 12. Lyon 1686. 12. ins Lat. übers. von Melch. Smid, mit Hinzufügung dessen, was sich darüber in Cicero und Quintilian befindet, Helmst. 1690. 4. deutsch, Jena 1709. 12. — Paul Overbeck, de actionis oratoriae necessitate et praestantia, Regiom. 1696. 4. — Pet. Francii, Eloquentiae exterioris, Spec. II. Amstel. 1700. 8. — I. G. Bergeri, Diatribe historica de hypocrisi oratoria, seu eloquentia corporis, Vitteb. 1723. 4. — Joh. Fr. Löwens Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes, Hamb. 1755. 8. — L'eloquence du corps, ou l'action du predicateur, Par. 1762. 12. — An Essay towards pointing out, in a short and plain method, the eloquence and Action proper for the pulpit, Lond. 1765. 8. — — Gelegentlich wird, in mehreren Anweisungen zur Redekunst davon gehandelt, wie z. B. im Gottsched (im 18ten Hauptst. S. 382. 3te Aufl.) — in den Principes pour la lecture des orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. (im 6ten Buche derselben) — in der Art of speaking, Lond. 1762 und 1773. 8. findet sich ein Essay, in which are given rules for expressing properly the principal passions and humor which occur in . . . public speaking. — — in Lawsons Vorlesungen (in der zwey und zwanzigsten, S. 260 u. f. der deutschen Uebers.) u. a. m. —

Anständig.

(Schöne Künste.)

Die Uebereinstimmung des Zufälligen in sittlichen Dingen, mit dem Wesentlichen derselben. Jede Uebereinstimmung des Zufälligen mit dem Wesentlichen ist eine nothwendige Eigenschaft der Werke des Geschmaks; sie vermehrt ihre Vollkommenheit, und das Gegentheil hat allemal etwas unangenehmes: in sittlichen Dingen aber ist diese Uebereinstimmung um so viel nothwendiger, da das Gegentheil anstößig ist. Es ist darin, was das Uebliche (il costume) in den Gebräuchen und Moden ist. Die Fehler gegen das Uebliche streiten gegen die zufällige Wahrheit unsrer Vorstellungen; aber die Fehler gegen das Anständige beleidigen unsre Empfindungen, und sind darum um so viel wichtiger. Der Mahler, welcher bey der Einsetzung des Abendmahls unter der Tafel einen Hund und eine Katze vorstellt, die sich um einen Knochen zanken, erwekt zufällige Empfindungen, welche der Ernsthaftigkeit der Hauptsache ganz zuwider sind und sehr anstößig werden. Eben so anstößig ist es, wenn bey ernsthaften Handlungen, Personen von possirlichem Wesen, Kinder die mit Hunden spielen, oder diese Thiere, welche die Scene verunreinigen, mit eingeführt werden; wie dieses vielfältig von unbedachtsamen Mahlern geschehen ist.

Ungeachtet dergleichen Fehler gegen das Anständige meistentheils von den Mahlern begangen werden, so sind die andern Künste gar nicht frey davon. In der Baukunst sieht man oft christliche Tempel mit Zierrathen des heidnischen Gottesdienstes, oder Häuser gemeiner Menschen mit Tropheen behangen; Gebäude von einem ernsthaften Charakter, mit Verzierungen der ausschweifendsten und wollüstigsten Einbildungskraft. Auch große Dichter fallen bisweilen in diesen Fehler. Ein Beyspiel davon giebt uns Milton, der dem erhabensten Wesen eine Sprache in den Mund legt, die einem finstern Schultheologen besser anstünde, wie Pope sehr richtig angemerkt hat. Von dem

dem Unanständigen der geistlichen Redner, sowol in Sachen, als in Worten und dem ganzen Vortrag, bedürfen wir keiner Beyspiele, deren eine Menge jedem Menschen von Geschmak bekannt seyn müssen.

Das Anständige wird nicht blos durch Vermeidung des Unanständigen erhalten, obgleich auch hier die Anmerkung des Horaz gilt:

Virtus est vitio caruisse.

Es muß sich durch Einmischung so vollkommen übereinstimmender Zufälligkeiten bemerken lassen, daß die Würkung desselben lebhaft empfunden wird.

Dieses geschieht, wenn durch das Zufällige die Würkung des wesentlichen verstärkt wird, welches die bloße Vermeidung des Unanständigen niemals thut. Einen solchen Erfolg hat es, wenn es dem Künstler gelingt, durch das Zufällige eine unerwartete Empfindung zu erweken, die mit der, worauf das Wesentliche geht, übereinstimmt; denn dadurch bekommt unsre Aufmerksamkeit einen neuen Stoß, welcher uns das Ganze lebhafter macht. Eine solche Würkung thut ein zufälliger Umstand in einem Gemählde von Raphael, welches die Anbetung des Heilandes von den Hirten vorstellt. Einer dieser geringen, dem Ansehen nach der einfältigste und schlechteste, welcher sich kaum getraut nahe heran zu treten, bezeuget seine Ehrfurcht dadurch, daß er seine Mütze abnimmt. Dieses ist vielleicht gegen das Uebliche; aber für diese Personen von der größten Anständigkeit, und thut die beste Würkung auf das Ganze.

So wissen Künstler von glüklichem Genie und gründlicher Beurtheilung dem Wesentlichen zufällige Dinge an die Seite zu setzen, durch welche sie den Ausdruk verstärken, indem sie das höchst Anständige dabey beobachten.

Einige Neuere haben an den Alten manches unanständig gefunden, was keinem von den Alten anstößig gewesen. Das heftige Betragen einiger Helden der Ilias gegen andere, scheinet vielen unanständig, weil sie es nach unsern Sitten, nicht nach den Sitten jener Helden beurtheilen. Eben dieses Urtheil muß man von der höchst unanständig scheinenden Vermahnung des Nestors fällen, die wir in dem Artikel über die Alten angeführt haben. Es streitet keineswegs gegen die Art der Sitten, welche durch die ganze Ilias zum Grund aller Vorstellung gelegt worden. Das Betragen des Herkules in dem Trauerspiel des Euripides Alcestis, da er in dem Hause des Adrastus, zu der Zeit da dieser in der höchsten Trauer war, munter zecht, ist nicht ganz anständig, wiewol doch verschiedenes zu dessen Vertheidigung kann gesagt werden.

Nur Künstler von großem Verstand erreichen das Anständige überall; denn das bloße Genie ist dazu nicht hinreichend. Homer ist der größte Meister darin. Vermuthlich ist es deßwegen, daß Horaz ihn denjenigen nennt, qui nil molitur inepte. Denn in Wahrheit, man findet bey der unendlichen Menge der Gegenstände, die er beschreibt, nicht nur nichts unanständiges; sondern alles, bis auf die kleinsten Nebenumstände, ist immer so, wie es seyn mußte. Dieses gehört unstreitig mit zum Höchsten der Kunst. Und da eine starke Beurtheilungskraft vielleicht seltener ist, als ein starkes Genie: so ist die völlige Beobachtung des Anständigen in Werken der Kunst seltener, als irgend eine andre gute Eigenschaft derselben.

* *

Etwas weniges von dem, was diesem Artikel fehlt, ist in dem 10ten Kap. von Home's Elements of Criticism (Vol. 1. S. 33.

S. 330 u. f. Ausg. von 1769) und in Hrn. Riedels Theorie der sch. K. und W. in dem XIIII. Abschnitt (S. 242) zu finden. — Uebrigens scheint H. Sulzer durch die angenommene Erklärung der Schule von dem Anständigen, verleitet worden zu seyn, Dinge für zufällig zu erklären, die dieses, in Rücksicht auf den bloßen Begriff von der Sache, bey welcher er sie als zufällig angiebt, oder auf die Erdugnung derselben in der wirklichen Welt, freylich seyn, die hier freylich wegfallen oder bleiben, so, oder anders seyn können, welche aber in der Kunst keinesweges mehr zufällig sind. Die Gründe dieser Behauptung liegen in dem Begriffe von Kunstwerk, welcher dem H. S. vielleicht nicht bey Ausarbeitung eines jeden Artikels, ganz gegenwärtig gewesen ist; aber bis auf welchen die Sache zurück zu führen, mir der Raum nicht erlaubt. An einem Beyspiele will ich indessen die Richtigkeit der obigen Bemerkung zeigen. H. Sulzer stellt den, bey der Anbetung der Hirten von Raphael, in der Entfernung befindlichen, einfältigen Hirten, welcher seine Ehrfurcht, durch Abnehmung seiner Mütze, bezeugt, als **zufällig** dar; und allerdings läßt sich eine Hirten-Anbetung in abstracto denken, und kann auch eine solche Anbetung in der Natur sich erdugnet haben, ohne daß dieser Hirte, und auf solche Art, dabey gegenwärtig gewesen wäre; allerdings erfordert die Begebenheit allein diesen Hirten nicht; er kann wegfallen, oder da bleiben; allein, welcher große Künstler, oder Dichter, stellt denn dar, blos um darzustellen? Welchem ist denn Darstellung Zweck? Und nicht vielmehr Mittel? Mittel, alle die Vorstellungen und Empfindungen zu erwecken, welche eine solche Begebenheit in der Natur erwecken kann? — Hierauf arbeitet er los; dieses ist sein Zweck; und diesen Zweck kann er nicht erreichen, ohne sein Werk der Wahrheit, der wahren Natur so nahe, als möglich, zu bringen, ohne ihm den höchsten Grad der Täuschung zu geben, ohne es so individuel, als möglich, zu machen. Kein Ding in der Natur erdugnet sich aber, ohne daß nicht Umstände es begleiteten, welche, in Rücksicht auf die Erdugnung, oder auf das Ding selbst, freylich gleichgültig sind, welche freylich, diesen unbeschadet, da seyn, oder wegbleiben könnten, und welche, in so fern also, **zufällig** heißen, die aber auch schon in der Natur die Wirkung desselben modificiren und bestimmen. Ein und derselbe Baum, allein, oder mit mehrern, mit gleichartigen, oder mit ungleichartigen, auf diese oder auf jene Art mit ihnen gepaart, so, oder anders beleuchtet, auf einer dürren Haide, oder auf einer blühenden Wiese befindlich, u. s. w. wirkt jedesmahl anders auf den Beschauer; und, obgleich die eigentlich anbetenden Hirten, **allein**, **und für sich betrachtet**, vermittelst des Daseyns dieses Blöden und Einfältigern, keinen **andern** Eindrück machen, nicht **anders** wirken: so wirken sie, vermittelst desselben, doch **tiefer**; das heißt: so scheint das Gemählde um desto ehe die wahre Begebenheit darzustellen. Dieser Hirte ist also, für das **Künstler**-Ganze, keinesweges zufällig, kann keinesweges wegfallen oder dableiben, so wenig er auch zu dem **Natur**-Ganzen der Begebenheit erforderlich ist; er ist, zur Wirkung des erstern schlechterdings nothwendig, folglich sehr **wesentlich**. Ohne ihn hätte das Gemählde nicht das Ansehn der Wahrheit, welches gegenwärtig es hat; blos **anständig** aber wird es dadurch gar nicht. Man sieht leicht, wohin dieses weiter führt, und daß dadurch keinesweges unschicklich gewählte Nebenumstände, wie die eben in diesem Artikel angeführten Hund und Katze sind, in Schutz genommen werden; denn nicht von diesen oder jenen, sondern von solchen Nebenumständen (wie wir sie in der Natur nennen, aber billig in Kunstwerken nicht nennen sollten) — von solchen Nebenumständen **überhaupt**, sage ich, ist die Rede. — — Da falsche, oder unbestimmt und falsch ausgedrückte, Begriffe, nirgends, und am wenigsten in Theorien gelitten werden sollten, weil sie den größten Theil des Nutzens, welchen diese noch haben könnten, geradezu vereiteln: so habe ich,

ich, diese Anmerkung mir zu erlauben, kein Bedenken getragen. Man kann zugleich daraus sehen, wie schief und schwankend und einseitig des Raisonnement über die Künste ausfällt, wenn man Begriffe aus der Schule gänzlich auf sie anwenden will. Uebrigens verlange ich hierdurch gar nicht den Artikel gänzlich berichtigt, oder vollendet zu haben; dazu gehörte ein ganz eigener Artikel. —

Anstößig.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort gemeiniglich, um dasjenige anzudeuten, was den sittlichen Grundbegriffen entgegen ist; es schiket sich aber eben so gut, einen in der Theorie der schönen Künste wichtigen Begriff auszudrüken, für den man noch kein Wort angenommen hat. Es zeigen sich nämlich in den Werken der Kunst bisweilen solche Fehler, die den nothwendigsten Grundbegriffen entgegen sind, die man deßwegen mit dem Namen des Anstößigen belegen kann; solche Fehler also, über welche niemals ein Zweifel entstehen kann, weil sie geradezu dem entgegen sind, was jedermann erwartet.

So ist es in einem Gebäude anstößig, wenn eine Säule, die nothwendig senkrecht stehen muß, überhängt; oder wenn ein Boden, der nothwendig wagerecht liegen sollte, sich senkt. So auch in andern Sachen ist das Anstößige allezeit dem Wesen der Sachen gerade entgegen. Es geschieht öfterer, als man es vermuthen sollte, daß Künstler das Wesen der Sachen aus dem Gesichte verliehren, und alsdenn mit Zuversichtlichkeit ganz anstößige Sachen zulassen. Am öftersten trifft man dieses in der Baukunst an, wo auch gute Baumeister die wahre Natur, oder die ursprüngliche Beschaffenheit einiger Sachen aus der Acht lassen. Daher kommt es, daß man so oft das, was seiner Natur nach ganz ist, gebrochen, was nothwendig gerade seyn sollte, krumm, was stark seyn sollte, schwach macht. Gebrochene Giebel, verkröpfte Gebälke, Säulen oder Pfeiler, die nichts tragen, oder von nichts getragen werden. Am meisten kommt das Anstößige in den Verzierungen vor. Man verwandelt Stürze über Camine, die nothwendig ein Gebälke vorstellen müssen, in zwey gegen einander laufende Schnürkel, die in der Mitte durch eine Muschel, oder auch wol durch Eiszapfen mit einander verbunden sind, und man läßt Lasten auf Laubwerk ruhen.

Aber die Baumeister sind nicht die einzigen, die in das Anstößige fallen. Man trifft es auch in andern Künsten an. Die Mahler drängen oft eine Menge Personen in einem Raum zusammen, wo sie schlechterdings nicht Platz haben können; sie bringen Licht dahin, wo es unmöglich hinfallen kann; sie zeichnen Figuren in unmöglichen Stellungen. Dahin gehören auch alle Fehler gegen die Perspektive, weil sie alle dem nothwendigen entgegen sind.

In den Schauspielen trifft man das Anstößige oft an. Plautus versetzt seine Zuhörer bisweilen aus Athen nach Rom, oder läßt sie vielmehr zu gleicher Zeit an beyden Orten seyn; auch ist oft eine handelnde Person zugleich der, den er vorstellt, und auch das, was er würklich ist, ein bloßer Comödiant. So ist es anstößig, wenn Sachen, die schlechterdings Geheimnisse seyn sollen, laut ausgerufen werden; wenn in Selbstgesprächen die Personen das Wort an die Zuschauer richten, wodurch sie zugleich allein und doch auch in Gesellschaft sind; und überhaupt wenn der Schauspieler, es sey wenn es wolle, geradezu, oder durch Seitenblicke, die Zuschauer angaffet.

Das Anstößige gehört unter die wichtigsten Fehler, besonders deßwegen, weil es die Täuschung, die so oft der vornehmste Grund der guten Würkung eines Werks ist, gänzlich zernichtet. Es beleidiget die Vorstellungskraft so sehr, daß man gezwungen wird, das Auge von dem beleidigenden Gegenstand wegzuwenden. So wie bisweilen ein einziger kleiner Spaß eine sehr ernsthafte Scene lächerlich machen kann: so kann auch das Anstößige, in einem einzigen Theile, die Würkung eines sonst guten Werks völlig aufheben.

Geschikte Künstler fallen blos aus Unachtsamkeit in diesen Fehler, den sie also durch eine strenge Aufmerksamkeit auf die Natur jedes einzelen Theiles ihrer Werke leicht vermeiden. Wer nur auf die Würkung des Ganzen sieht, und sich die Mühe nicht giebt, jeden einzeln Theil in besondere Aufmerksamkeit zu nehmen, kann leicht darein fallen.

Antik.

(Zeichnende Künste.)

So werden die Werke der zeichnenden Künste genennt, die ganz oder in Trümmern von den Völkern auf uns gekommen sind, bey welchen die Künste ehedem geblühet haben. Es sind geschnittene Steine, Münzen, Statuen, geschnitzte und geformte Werke, Gemählde, Gebäude und Trümmer derselben, die in diese Classe gehören. Werke aus allen Zeiten der Kunst, von ihrem Anfang, höchsten Flor und ihrem Verfalle. Die, welche aus dem schönsten Zeitpunkt der Kunst in Griechenland übrig geblieben, und einige andere, die später nach jenen gemacht worden, werden für vollkommene oder doch der Vollkommenheit sich nähernde Muster gehalten. Wenn Künstler, oder Lehrer der Kunst, mit Bewunderung von den Antiken sprechen, so ist es nur von diesen wenigen Stüken zu verstehen. Denn unter den Antiken finden sich nur allzuviel, die von der abnehmenden Kunst in den späten Zeiten des Alterthums zeugen.

Man bewundert an den Antiken folgende wesentliche Stüke der Kunst. Die Schönheit der Formen überhaupt; die höchste Schönheit der menschlichen Gestalt, und besonders der Köpfe; die Größe und Hoheit des Ansehens und der Charaktere; den richtigsten und zugleich edeln und großen Ausdruk der Leidenschaften, der aber allezeit der Schönheit untergeordnet ist. Kein Ausdruk ist bey den Alten so stark, daß er der Schönheit schadet. Sie sind überhaupt mehr dem Ideal als der Natur gefolget. Alles, was einen besondern Menschen anzeiget, wurde von ihnen verworfen. Ihre Hauptabsicht gieng dahin, daß jedes Bild das, was es seyn sollte, ganz sey; aber ohne Vermischung mit etwas anderm. Jupiter ist ganz Hoheit; Herkules ganz Stärke. Was nicht nothwendig zum Charakter gehört, darauf ward von ihnen auch nicht gesehen. Wer in diesen vier Stüken der Kunst groß werden will, muß unermüdet die besten Antiken studiren, und durch fleißiges Betrachten und Zeichnen derselben seinen Geschmak zu der Richtigkeit und Größe der griechischen Künstler erheben. Die Mahler und Bildhauer der römischen Schule, welche die beste Gelegenheit gehabt haben, diese großen Modelle zu studiren, haben deßwegen alle andre Schulen der neuern Zeiten in diesen Stüken übertroffen.

Es ist jedem Künstler zu rathen, Winkelmanns fürtrefliche Schriften zu studiren, darin er den vorzüglichsten Werth der Antiken in das beste Licht gesetzt hat; und alsdenn diese Werke, so viel er deren habhaft werden kann, selbst so lange zu betrachten,

ten, bis er ihren vorzüglichen Werth fühlt. Es gilt auch hievon, was Horaz dem Dichter empfiehlt:

— Vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

Von Statuen sind in Rom und Florenz die besten. Von geschnittenen Steinen finden sich in allen Ländern von Europa wichtige Sammlungen, so wie von Münzen. Von Gebäuden sind in Griechenland und Italien die wichtigsten Ueberbleibsel. Wer das Glük nicht hat, die Originale selbst zu sehen, der muß sie wenigstens in Abgüssen und Zeichnungen studiren, wiewol diese letztern insgemein wenig von der Schönheit und dem Großen der Originale haben. Die Lippertsche Sammlung der Abgüsse geschnittener Steine ist das wichtigste, was jeder in dieser Art haben kann. Und es ist sehr zu wünschen, daß jemand zum besten der Kunst solche Abdrüke der besten antiken Münzen machte. Die antiken Gebäude kann man aus des Godets und des Herrn le Roi Zeichnungen; die Statuen aus Bischops, van Dalens, Periers und Preißlers Sammlungen derselben kennen lernen. Von geschnittenen Steinen hat Herr Mariette die größte Sammlung herausgegeben, und die fürnehmsten Steine, auf denen die Namen der Künstler eingegraben sind, hat Herr Stosch durch seine Beschreibung und Kupfer bekannt gemacht. Die antiken Gemählde kann man aus den Kupfern von den im Herkulano gefundenen Gemählden und aus der Sammlung kennen lernen, die der Herr Graf von Caylus herausgegeben hat.

Die Werke der Alten überhaupt sind in sich sehr unterschieden an Güte und Bedeutung (Ausdruk), aber nicht an Geschmak. Es sind drey Hauptclassen der alten Denkmale: nämlich in allen Statuen, so uns übrig geblieben, sind drey unterschiedene Grade der Schönheit. Die geringsten unter diesen haben allemal den Geschmak der Schönheit, aber nur in den unentbehrlichen Theilen; die vom andern Grade haben die Schönheit in den nützlichen Theilen; und die vom höchsten Grade haben sie von dem Unentbehrlichen an, bis auf das Ueberflüßige, und sind deßwegen vollkommen schön — die schönsten vom höchsten Grade sind der Laocoon und der Torso vom Belvedere; die schönsten vom andern Grade der Apollo und der Gladiator von Borghese; vom dritten aber sind unzählbare.*)

Das Studium der Antiken wird nicht nur von allen großen Kennern der neuern Zeit, für den nothwendigsten Theil der Bemühungen eines Künstlers gehalten; die größten Künstler selbst, Raphael und Michelangelo, sind dadurch zu der Größe gekommen, die wir an ihnen bewundern. Dieses macht alles, was zur Empfehlung dieses Studiums noch könnte gesagt werden, überflüßig. Diejenigen, welche über den vorzüglichen Werth der guten Antiken noch einigen Zweifel erweken möchten, sind itzt so durchgehends überstimmt, daß die Nothwendigkeit dieselben zu studiren, um den wahren Geschmak des Schönen zu bekommen, als ein Grundsatz anzusehen ist.

Aber auch dieses Studium kann seichten Köpfen nichts helfen. Es kömmt hier nicht auf die Umrisse und Verhältnisse, sondern auf den Geist an, der im Antiken liegt. Diesen zu entdeken, muß man sich vor allen Dingen bemühen. Wessen Geist nach öfterer Betrachtung der besten Antiken, nicht in Entzükung geräth; wer nicht

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey. (von Mengs) S. 79. 80.

nicht in dem sichtbaren derselben unsichtbare Vollkommenheit fühlt, der lege die Reißfeder weg; ihm hilft das Antike nicht.

Man kann freylich zugeben, daß sowol von alten als neuen Kennern manches, was sie von der Fürtrefflichkeit des Antiken sagen, übertrieben sey. Es ist zu fühlen, daß nicht alles, was Plinius von dem Paris des Euphranors sagt, wahr seyn könne, *) und man braucht eben nicht mit Webb gar alles in den Beschreibungen der Alten buchstäblich zu nehmen. **) Es bleibt allemal an den noch itzt vorhandenen Werken genug für unsere Bewunderung übrig.

Da vorausgesetzt werden kann, daß Winkelmanns Schriften, darin alles, was hieher gehörte, enthalten ist, sich in jedes Künstlers und Kenners Händen befinden: so kann alles übrige, was hievon zu sagen wäre, übergangen werden.

* *

Die, von H. Sulzer, vorzüglich, und mit Recht, zur Kenntniß des Geistes, und der Geschichte der Antike empfohlnen, hierher vorzüglich gehörigen Schriften Winkelmanns sind folgende: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst (Dresd. 1754. 4. verm. ebend. 1756. 4.) — Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der gr. Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst — und Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildh. bey der vorgedachten zweyten Auflage des ersten Werkes (französisch, Paris 1765. 4. englisch, London 1766. 8.) — Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst (Bibl. der sch. Wissensch. 5 B. S. 1.) — Von der Grazie in den Werken der Kunst (ebend. S. 13.) — Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom (ebend. S. 33) — Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien (ebend. S. 223.) — Anmerkungen über die Baukunst der Alten, (Leipz. 1762. 4) — Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden (1764. 4.) und Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, 2 Theile, (ebend. 1767. 4.) neue Ausgabe jener, mit Einwebung dieser, (Wien 1776. 4. sehr schlecht.) (franz. von Sellius und Robinet, Par. 1766. 8. 2 B. von H. Huber, Leipz. 1781 u. f. 4. 3 B. engl. Lond. 1766. 4. ital. (von dem Abt Amoretti) Meyland 1779. 4. 2 B. und von C. Fea, 1 B. Rom 1783. 8.) — Zur Benutzung dieser Schriften, besonders in Rücksicht auf die Geschichte der Antike, und wie diese angesehen worden ist, und angesehen werden sollte: C. G. Heyne Berichtigung und Ergänzung der Winkelmannischen Geschichte der Kunst des Alterthums, im 1ten B. der deutschen Schriften der Göttingischen Societät (Göttingen 1771. 8) — Ebenderselbe, über die Künstlerepochen bey dem Plinius (in dessen antiquarischen Aufsätzen, Leipz. 1778. 8. 1te Saml. S. 165 u. f.) — Ebendesselben Lobschrift auf Winkelmann, (Leipz. 1778. 8.) — Ausser diesen, zur Kenntniß der Antike überhaupt, zunächst führenden Werken, gehören zu den theoretisch-historischen Schriften darüber: Franc. Iunius, de Pictura Veterum, Lib. III. (Amstel. 1637. 4. verm. besorgt durch J. G. Grävius, Rotter. 1694. fol. engl. nach der ersten Ausgabe, Lond. 1638. 4. deutsch, nach eben derselben, Bresl. 1760. 8.) — Treatise on ancient Painting, containing observations on the rise, progress and decline of that Art amongst the Greeks and Romans . . . by J. Turnbull, Lond. 1740. f. — des Gr. Caylus versch. Auff. in der hist. et mem. de l'Acad. des Inscript. et belles lettres; deutsch, Altenb. 1768 — 1769. 4. 2 B. — Aus des Hrn. v. Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey die VI und VII über das, was Antike ist, was

*) S. die im Art. Allegorie angeführte Stelle hievon.

**) S. An Inquiry into the Beauties of Painting.

was sie lehrt, wie ihre Schönheit mit der schönen Natur zu verbinden ist, u. d. m. — An Enquiry into the causes of the extraordinary Excellency of antient Greece in the Arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Giuſ. Piacenza, „von den Ursachen, warum die schönen Künste in Griechenland am stärksten geblühet haben?“ in dem 1ten B. seiner Ausgabe der Notizie de' Professori del Disegno . . . di fil. Baldinucci, Tor. 1768. 4. — C. G. Heyne Einleitung in das Studium der Antike, oder Grundriß einer Anführung zur Kenntniß der alten Kunstwerke, Göttingen (ohne Jahrszahl.) — Wie die Alten den Tod gebildet: eine Untersuchung von G. E. Lessing, Berl. 1769. 4. m. K. Ausser diesen finden sich, bey verschiedenen der folgenden Werke, welche Beschreibungen, Abbildungen und Erklärungen alter Kunstwerke enthalten, verschiedene dahin einschlagende Abhandlungen. — Auch gehört hierher noch: l'Antiquité expliquée . . . par B. Montfaucon, P. 1719-1724. f. 15 Th. in einem d. und lat. Ausz. Nürnb. 1750 und 1757. f.

Allgemeine Nachrichten von verschiedenen Kunstwerken der Alten sind in der Beschreibung Griechenlandes von **Pausanias** (Ed. pr. Ven. 1516. fol. apd. Aldum, gr. a Khunio, Lipſ. 1696. fol. gr. und lat. beste Ausg. ital. von Alf. Bonacivoli . . . Mant. 1593. französisch, von dem A. Gedoyn, Par. und Amsterd. 1733. 4 B. 12. deutsch, von Goldhagen, Berl. 1766. 8. 2 B.) in den **Werken der Philostraten** (Ed. pr. Ven. 1503. f. apud Aldum gr. ab Oleario, Lipſ. 1709. f. gr. und lat. beste Ausg. französisch, das, was hierher gehört, von Vigenere, Par. 1615. Fol. deutsch, sämtlich von Seybold, Lemgo 1776. 8. in dem **Plinius** (hist. nat. Lib. XXXIII-XXXVII. Ed. pr. Ven. 1469. fol. Varior. et Dalec. Francof. 1608. 8. Elzev. Lugd. Bat. 1635. 12. 3 B. Var. et Gronov. Lugd. Batav. 1669. 8. 3 B. in usum Delph. c. not. Hard. Par. 1685. 4. 5 B. beste Ausg. und 1723. fol. 3 B. französisch, unter andern, von Poinſ. de Sivry, 1771-1781. 12 B. 4. und die hierher gehörigen Bücher von Falconet, Amst. 1772. 8. 2 B. deutsch, von Denso, Rost. 1764. 4. 2 B.

Von alten **Münzen** befinden sich die mehrsten und besten in folgenden Kabinettern: im **Bodlejanischen** (Th. Wiſe nummor. antiquor. ſcriniis Bodlejanis reconditor. catalogus, c. Comment. tab. aen. et append. Oxon. 1750. fol. ebend. 1784. fol.) — die **Pembrockischen** (Numiſm. antiqu. Tho. C. Pembrochiae, c. f. et indice per J. Ames, Lond. 1742. 4. Lord Pembroke's ancient coins engraven on 306 plates, Lond. 1746. 4. Aedes Pembrochianae: or a critical Account of de Statues, Buſtos, Relievos, Paintings, Medals . . . of Wilton-houſe . . . by Richardſon, Lond. 1774. 8.) — In dem **königlich Französischen** (eine vollständige Beschreibung davon ist mir nicht bekannt; unter dem Titel: Medaillons du Cabinet du Roi, und Medaillons en ſuite des Medaillons du Cabinet du Roi erschienen Abbildungen davon in den Jahren 1682 und 1704. Fol. und wahrscheinlicher Weise sind dieses eben diejenigen, die in dem Catalogue . . . de la Bibliotheque de feue M. d. Pompadour, Par. 1765. 8. S. 339 unter der Aufschrift: Medaillons *antiques* du Cab. du Roi, als der 3te B. der Collection des Eſtampes du Cabinet du Roi vorkommen. Mir ist nur ein Nachstich mit der lat. Aufschrift: Numiſmata moduli maximi ex Cimeliarcho Lud. XIV. ad exemplar Pariſ. ſervato et ordine numiſm. et numero XLI tabular. recuſa, Eleutherop. 1704. fol. zu Gesicht gekommen.) — Im **Theupolischen** zu Venedig (Muſei Theupoli antiqua numiſmata, olim collecta a Ioh. Dom. Theupolo, aucta et edita a Laurentio . . et Federico . . fratribus, Venet. 1736. 4. 2 B. m. K.) — Im **Arigonischen** (Numiſmata quaedam cujuscumque formae et metalli Muſei Honorii Arigoni, Veneti. Tarviſ. 1741 — 1745. fol. 3 B. m. K.) — Im **Florentinischen** (dem ſaggio iſtorico des

des Giuf. Bencivenni, Flor. 1780. 8. 2 B. zu Folge, sollen die Münzen darin überhaupt sich auf 14000 belaufen; ausser den im 4, 5 und 6ten Bande des Musei Florentini, Flor. 1740 — 1742. fol. enthaltenen Beschreibungen und Abbildungen ist mir kein anderes Verzeichniß davon bekannt.) — In dem königl. **Neapolitanischen**, in dem Pallaste Capo di Monte (so reich es auch an alten Münzen seyn soll: so kenne ich doch keine eigentliche Beschreibung davon; von dem ehemaligen Farnesischen zu Parma, welches dahin gekommen, ist indessen folgender da: I Cesari in oro ed argento, in medaglioni, in metallo grande ed in metallo mezzano, raccolti nel Farnese Museo e publicati colle lore congrue interpretazioni di Paolo Pedrusi e Pietro Piovene, Parm. 1694 — 1727. f. 10 B.) — In dem **Wiener** (Catalogus Musaei Caes. Vindobonensis numor. veter. distributus in partes duas, quorum prior monetas urbium, populorum, regum, altera Romanorum complectitur . . . . descripsit Ioh. Eckhell, Viennae 1779. fol. 2 B. mit acht Kupfertafeln. Numismata aerea max. moduli primique duodecim Augusti ex auro, dudum Romae in Cœnobio Carthusae, nunc Viennae Austr. in gaza Caesarea, Rom. 1727. fol.) — In dem **Berliner** (Laur. Begeri Thesaurus Brandenb. selectus, Col. March. 1696 — 1701. fol. 3 B.) In dem **Gothaischen** (Christ. Sigism. Liebe Gotha numaria sistens Thesauri Fridericiani numismata antiqua, aurea, argentea, aerea, Amstel. 1730. fol. mit K.) — — Ausser diesen enthalten deren noch das **Vaticanische**, (s. Albanum Musaeum, h. e. Antiqua numism. maximi moduli, aurea, argentea, aerea, ex Museo Alex. Card. Albani in Vaticanam Biblioth. a Clemente XII . . . translata, et a Rud. Venuti notis illustrata, Rom. 1739 — 1744. fol. 2ter Th.) — das **Turiner**, das **Coppenhagener**, das **Stuttgartsche** (Cimeliarchum, s. Thesaurus numor. tam antiquissimor. quam modernor. aureor. argenteor. et aeneor. . . . Ducis Wurtembergiae, Stuttg. 1710. fol.) das von **St. Genevieve**, zu Paris (Cabinet de la Bibliotheque de St. Genevieve, Par. 1692. fol. numismata elegant. Musei Abbatiae St. Genovefae Par. ex aere, bey der 2ten Ausgabe der Beschreibung des (ehemaligen) Cabinets, von **Pierre Seguin** (Selecta numismata antiqua ex Museo P. Seguini, Par. 1666. 4. mit Kupf. und die zweyte, verm. ebend. 1684. 4.) von dem **H. v. Schachmann** (Catalogue raisonné d'une Collection de Medailles 1774. 4. m. K.) u. a. m. — Auch haben die (wenigstens gewesenen) Cabinetter der **K. Christina** (Medailles du Cabinet de la Reine Christine, gravées par P. S. Bartolo en LXIII. Pl. à la Haye 1742. fol. Numophylacium R. Christinae quod comprehendit numismata aerea Imperator. Romanor. lat. graec. atque in Coloniis cusa, quondam a P. Santes Bartolo summo artificio, summaque fide incisa Tab. aen. LXIII. nunc primum prodeunt c. Comment. Sig. Havercampii, Hag. 1742. fol.) — das **Patinsche** (Thesaurus numismatum e Museo C. Patini (Amst.) 1672. 4. m. K.) — das von **Jac. Oiselius** (Iac. Oiselii Thesaurus selector. numismat. antiquor. quo praeter imagines et seriem Imperat. Rom. a C. Iul. Caesare ad Constantinum M. usque quidquid fere monumentorum ex romana antiquitate in numis veteribus restat, reconditum est, cum singulorum succincta descriptione et accurate enarratione, Amstel. 1677. 4. m. K.) — das von **Pet. Maurocenus** (Thes. numism. antiquorum et recent. ex auro, argento et aere, a Pet. Mauroceno collector. Ven. 1683. 4. m. K.) — das **Musellianische** zu Verona (Numismata antiqua a Iac. Musellio collecta et edita Ver. 1750. f. 3 B.) — des Card. **Carpegna** (Scelta de' Medagli più rari (von röm. Kaisern) nella Bibliotheca del Card. Gasp. Carpegna. Rom.

Rom. 1679. 4. m. K. lat. Amst. 1685. 8. m. K.) — des H. Jac. Wilde zu Amsterdam (Selecta numismata antiqua ex Museo Iac. de Wilde, Amstel. 1692. 4. m. K.) — und sehr viel andre mehr, deren enthalten.

Aber diese eben angeführte Beschreibungen sind, wenn man die, von dem Französischen, dem Berliner, dem Schachmannischen, dem Cabinet der K. Christina, und des Jac. Oisellus zum Theil ausnimmt, mehr Verzeichnisse; sie verschaffen weder sinnlichen Anblick, (der darin vorkommenden Abbildungen sind wenig) noch Verständniß, besonders von Münzen, als von **Werken der Kunst**; in Rücksicht hierauf leisten nun folgende Schriften (bey welchen ich mich vorzüglich auf diejenigen eingeschränkt habe, welche von **griechischen** und **römischen**, oder von Münzen solcher Völker handeln, welche man zu diesen rechnen kann,) etwas mehr: Hub. Goltzii Sicilia et magna Graecia ex antiquis numismat. . . Antv. 1617. f. — Ebendesselben Graec. universae numismata . . . Antv. 1620. fol. 2 B. und in s. sämtlichen Werken, Amstel. 1708. fol. 5 B. — Prosperi Parisii rariora magnae Graeciae numismata, curante I. G. Volckamero, Norimb. 1683. f. — Ioh. Harduini Nummi Antiqui populorum ac urbium illustrati, Par. 1684. 4. und in s. Opp. sel. Amstel. 1709. f. — Ebendesselben Antirrheticus de Nummis Ant. Coloniar. et Municipior. ad Ioh. Foy Vaillant, Par. 1689. 4. — Numism. aerea Imperat. Augustar. et Caesar. in Coloniis, Municipiis et urbibus jure latio donatis, ex omni modulo percussa, edid. Ioh. Foy Vaillant, Par. f. 2 Th. ebend. 1695. fol. 2 Th. — Numism. Imperat. Augustar. et Caesar. a populis romanae ditionis *graece* loquentibus ex omni modulo percussa, edid. Ioh. Foy Vaillant, Lut. 1698. 4. verm. Amstel. 1700. f. (Wie mangelhaft dieses Werk ist, zeigen unter andern das angeführte Verzeichniß des Theupolischen Cabinets, worin über 700, und Er. Frœlich, S. I. quatuor Tentamina in re monetaria veter. . . . Ed. 2. Vien. 1737. 4. worin mehr als dreyhundert hier noch her gehörige Münzen angegeben worden sind.) — Numismata Reg. Macedoniae omnia, quae laboribus . . . Croplii, Lazii, Goltzii, Patini, Spanhemii, Harduini, Begerii, Wildii, Haymii, Liebii etc. ex regiis aliisque Numismatophyl. hactenus edita sunt, additis ineditis et nondum descriptis tab. aen. Repraesentata digessit, descripsit . . . Ioh. Iac. Gesnerus. Praefixa sunt Prolegomena de Thesauro universali omnium numismat. Graec. et Rom. . . . Caput de numismat. gr. praestantia, usu et raritate, et „le Catalogue des Med. grec. du Cab. de Mr. de Formont de la Tour," Tiguri 1738. fol. 2 B. Appendicula ad Numism. Graec. populor. et urb. a I. I. Gesnero tab. aen. repraesentata. Op. Al. Com. Christiani, Vien. 1769. 4. — Numism. graeca non ante vulgata . . . Rom. 1777. 8. — — Familiae Romanae, quae reperiuntur in antiquis numismatibus, ab urbe condita, ad tempora divi Augusti. Ex Bibliotheca Fulvii Ursini, Rom. 1577. f. cum adjunctis Anton. Augustini. Car. Patin restituit, recogn. auxit, P. 1663. f. ebend. verm. 1703. f. — Abr. Gorlaei Thesaurus numism. romanor. . . . ad famil. ejus urbis spectantium usque ad obitum Augusti. Accessere ejusd. Paralipomena, seu typi numor. quos a Fulvio Ursino partim non editos, partim non ita editos possidet (Antv.) 1605. fol. Amstel. 1608. f. — Numi ant. familiar. romanar. perpetuis interpretationibus illustrati a Ioh. F. Vaillant, Amstel. 1703. fol. 2 B. — Thesaurus Morellianus, s. Familiar. rom. numism. omnia, ad ipsorum numor. fidem delineata, et juxta ordinem Fulvii Ursini et C. Patini disposita ab Andr. Morellio. Accedunt numi miscell. urbis Romae hispanici et Golziani dubiae fidei omnes. Ed. Sigeb. Havercampus, Amstel. 1734. f. 2 B.

2 B. cum Commentar. Schlegelii, Havercampii et Gorii in XII prior. Imp. rom. numiſm. . . . et praef. Petri Weſſelingii, Amſtel. 1752. f. 3 B. — Le Imagini, con tutti riverſi trovati . . . de gli Imperadori tratte dalle medaglie . . . da Enea Vico, Venet. 1548. 4. 1554. 4. Annotationes in XII prior. Caeſar. numiſmata, ab Aen. Vico P. olim edita, noviter additis eorumdem Caeſ. imaginibus majori forma aere inciſis, c. I. Pet. Bellorio, Rom. 1736. fol. — Le Imagini delle Donne Auguſte . . . con le eſpoſitione di En. Vico ſopra i riverſi delle loro medaglie antiche . . . Vin. 1557. 4. — Ad. Occonis Numiſm. Imper. romanor. a Pompejo M. ad Heraclium uſque . . . Antv. 1579. 4. Auguſtor. iconibus . . . auct. Aug. Vind. 1601. 4. ſtud. et cura Fr. Mediobarbi Biragi, Mediol. 1683. fol. cur. Phil. Argelati, ebend. 1730. f. — Regnum et Imperat. Roman. numiſm. aurea a Iul. Caeſ. uſque ad Heraclium . . . a Iac. Biaeo aeri inciſa, per Ioh. Hemeliarium curata, Antv. 1615. 4. ebend. 1624. 4. Berol. 1705. 4. Reg. et Imp. R. numiſm. aurea, argentea et aerea, a Iul. Caeſ. uſque ad Valentinianum, a Iac. Biaeo aeri inciſa, — ab Andr. Scotto edita (bey ſeiner lat. Ueberſetzung der Dialogen des Agoſtini,) Antv. 1617. f. ebend. einzeln 1627. 4. c. Laur. Begeri annot. Cal. Br. 1700. f. acced. Lud. Smids Imp. Rom. Pinacotheca, Sig. Havercamp. rec. et auxit, Amſtel. 1738. 4. — Commentaires hiſtor. contenans l'hiſtoire des Empereurs, Imperatrices, Ceſ. et Tyrans de l'Empire Romain, illuſtrés par des Medailles, par Jean Triſtan, Par. 1635. f. verm. ebend. 1657. f. 3 B. — Hiſt. des Emp. Rom. depuis J. Ceſar jusqu'à Poſthumus, avec toutes les Medailles d'argent, qu'ils ont fait battre (von Jean. Faultin) Par. 1648. fol. — Numiſm. Imp. Rom. praeſtantia, a Iul. Caeſ. ad Poſthumum et Tyrannos, edid. Ioh. F. Vaillant, Par. 1674. 4. 2 B. ebend. 1692. 4. 2 B. emendatior et plurimis rariſſ. numis auctior, cui acceſſit ſeries numiſm. max. moduli nondum obſerv. Amſt. 1696. 4. aucta et c. appendice a Poſthumo ad Conſt. M. editore I. Fr. Baldino, Rom. 1743. 4. 3 B. Supplemente dazu von Joſ. Khell, Vind. 1767. 4. — Car. Patini Imper. Romanor. Numiſm. ex aere mediae et minimae formae, Argent. 1671. f. Par. 1696. f. — Selectior. Numiſm. (röm. Kaiſer) in aere max. moduli, e Muſeo Franc. de Camps, cum conciſ. interpret. per D. I. F. Vaillant, Par. 1695. 4. — Numiſmata Imperat. Rom. a Trojano Decio ad Paleologos . . . ed. Anſelm. Banduri, Par. 1718. f. 2 B. — Teſoro Britannico, ovvero il Muſeo nummario, ove ſi contengono le medaglie greche e latine, in ogni metallo e forma non prima publicate, di Nic. Fr. Haym, Lond. 1719 - 1720. 4. 2 B. und zugleich engliſch; lat. durch den Gr. v. Khevenhüller und Joſ. Khell, Wien 1763 - 1767. 4. 2 B. — Recueil de Medailles de Rois — et de Medailles de Peuples et de Villes, qui n'ont point encore été publiées, ou qui ſont peu connuës, und die dazu gehörigen Supplemente und Zuſätze, Par. 1762 - 1778. 4. 12 B. (von dem A. Pellerin) — — Auſſer den, von alten Sicilian. Münzen (welche ihres ſchönen Gepräges wegen überhaupt hier angeführt zu werden verdienen) handelnden, ſchon angeführten Werken, geben noch Auskunft hierüber: Sicilia deſcritta con Medaglie, da fil. Paruta (Palermo 1612. fol. Rom 1649. f. verm. durch Marc Maier, Lion 1697. lateiniſch, von Havercamp, Lugd. Batav. 1723. fol. 3 B. Zu dieſen gab der Pr. von Torremuzza Correzione et Aggiunte, Palermo 1770 — 1774. 8. 5 Th. heraus, und von eben dieſem erſchienen: Siciliae populor. et urb. Reg. et tyran. numi, Saracenor. epocham anteced. Panormi 1781. f. mit 107 (nicht zum beſten gerathenen) Kupfert. — —

Von der Baukunst der Alten überhaupt verschaffen angemessene Begriffe: Urbis Romae Aedificior. illustr. quae supersunt reliquiae, a Ioh. Ant. Dosio stilo ferreo, ut hodie cernuntur descriptae, et a I. B. de Cavalleriis aen. tab. incisae repraesent. (ohne Druckort) 1569. f. — Le Antichità della Citta di Rom. di And. Palladio, Ven. 1570. f. R. 1576. 8. 1622. 8. — Discorsi sopra le Antichità di Roma, da Vinc. Scamozzi, con XL tavole intagl. da Bat. Pitoni, Ven. 1583. f. — Les edifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement, par Ant. Des-Godets, P. 1682. f. ebend. 1697. f. 1779. f. m. 137 K. — Antichità Rom. . . disegnate ed incise da Giamb. Piranesi, 1748—1756. fol. 4 B. — The Ruins of Palmyra otherwise Tedmor in the Desert (von Dawkins und Bovery) Lond. 1753. f. mit 5 Kupfert. — The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Cœlo-Syria, Lond. 1757. fol. mit 46 Kupfertafeln. — Les Ruines des plus beaux monumens de la Grece, par Mr. le Roi, Par. 1758. f. 2 Th. verb. 1769. f. 2 B. The Ruins of Athens . . . by R. Sayer, Lond. 1759. f. 12 Kupfertaf. nachgest. von G. Chr. Kilian, Augsb. 1765. f. — Les plus beaux monumens de Rome ancienne . . . dessinés et gravés en 120 planches (von Barbault) Par. 1762. f. nachgestochen von G. Chr. Kilian, Augsb. 1768. f. — The Antiquities of Athens, mesured and delineated, by I. Stuart, and Nic. Revett, Lond. 1762. f. mit 67 Kupfertafeln. — The Ruins of the Emperor Diocletians Palace ad Spalatro in Dalmatia, by R. Adams, Lond. 1764. f. mit 61 Kupfert. — Plans, Coupes, Profils, Elevations geometrales et perspectives de trois Temples antiques de Paesto, mesurés et dessinés, par J. G. Soufflot, publ. par G. M. Dumont, Par. 1764. fol. 7 Blatt. verm. 1769. — Journal de Rome, ou Collection des anc. Monumens, qui existent dans cette capitale . . . Par. 1766. fol. — Représentation des plus celèbres Monumens de l' Antiquité en Italie, dessinés par Chr. Clerisseau, gravés par D. Cunego, Lond. 1766. f. 12 Kupfert. — The Ruins of Paestum, or Posidonia . . in the Kingd. of Naples . . . Lond. 1767. fol. mit 4 Kupfert. und ebend. durch Th. Major, Lond. 1778. f. mit 24 Kupfertaf. — Jonian Antiquities . . . by R. Chandler, M. A. N. Revett and W. Pars, Lond. 1769. f. 28 Kupfert. — Paesti, quod Possidoniam etiam dixere, rudera . . . Rom. 1784. f. 65 Kpst. — Coll. des Monum. d'Archit. Par. 1784. 50 Bl. — Ueber einzele Zweige der Baukunst geben Auskunft: Ueber die **Landhäuser**: The Villa's of the Ancient, illustrated by R. Castell, Lond. 1728. fol. Ein Plan von der Villa di Adriano in 6 großen Foliobl. Florenz 1780. — Ueber die **Bäder**: Terme Diocletiane, disegn. da S. Oya, intagl. da Hier. Cock, R. 1558. f. 26 Kpst. The baths of the Rom. by C. Cameron, L. 1772. f. 75 Kpst. — Ueber die **Wasserleitungen**: Raph. Fabretti de Aquis et Aquaeductibus vet. Romae, dissert. tres in Graevii Thes. XII. 1677. m. K. — Corse delle Acque antiche; portate da lontani sopra XIV acquidotti . . . da Alb. Cassio, R. 1756. 4. 3 B. — Ueber die **Grabmähler**: Antiche sepolchre, ovvero mausoleï, Rom. ed Etruschi . . . da P. S. Bartoli, Rom. 1680. f. 1727. f. lat. im 12 B. von Gron. Thes. — Camere sepolchrale de' Liberti e Liberte di Livia Augusta . . . ed altri sepolcri, disegnati da . . . P. Ghezzi . . . R. 1731. f. — Ueb. **Tempel**: Raccolta di tempi ant. di Fr. Piranese, Rom. 1780. f.

Werke der **Bildnerey** und **Bildhauerey**, in aller Art, und in Bronze, Marmor, u. d. g. so wie noch von andern alten Denkmählern sind, erstlich in folgenden Museis beschrieben, und zum Theil abgebildet: Rom. Coll. S. J. Museum, ab Ath. Kirchero instructum, descript. a Georgio de sepibus, Amst. 1678. f. m. K. sehr verm. und verb. Rom. 1709. f. m. K.

m. K. Musei Kircheriani Aerea, notis illustrata, R. 1763 — 1765. f. mit 45 Kupfert. — Mich. Angi Caussei, seu de la Chausse Museum Romanum, sive Thesaurus eruditae antiquitatis, Rom. 1691. f. 2 B. m. K. und ebend. 1707 und 1736 und 1746. französisch, durch Lorrain, Amsterd. 1706. f. m. K. — Museo Capitolino, descr. del Marchese Piet. Lucatelli, R. 1747—1755. f. 3 B. — Museo Capitolino o sia descrizione delle statue, buste, bassirelievi . . . che si custodiscono . . . nel Campidoglio, R. 1750. 4. — Museum Florentinum, exhibens insigniora vetustatis monumenta, quae Florentiae sunt (mit Erklär. von Ant. Frc. Gori) Flor. 1731 u. f. überhaupt 11 B. fol. wovon aber hier nur die drey ersten, welche Gemmen und Statuen enthalten, her gehören. — Museum Etruscum, exhibens veterum Etrusc. monumenta (von ebend.) Flor. 1737 — 1743. 3 B. m. K. f. — Museum Cortonense, in quo vetera monumenta continentur, Anaglypha, Gemmae inscalptae insculptaeque quae in Acad. Etrusca . . . adservantur, in plures tab. aen. distributum, atque a Fr. Valesio, Ant. Fr. Gorio et Rud. Venuti notis illustratum, R. 1750. f. m. K. — Monumenta vetera, quae in hortis cœlimontanis et in Aedibus Matthaejorum adservantur . . . adnotat. illustr. a R. Venuti, et a I. Chr. Amadutio, Vol. I. statuas, Vol. II. Protomas, Hermas, Clypeos et Anaglypha; Vol. III. Sarcophagas et Inscript. comprehendens, R. 1779. f. 3 B. m. K. — Einzele, in Rom, an verschiedenen, so wie auch an andern Orten zerstreute Alterthümer dieser Art, sind in folgenden Werken beschrieben: Boissardi Antiqu. Rom. c. f. Theod. de Brie, Frcf. 1597. f. ebend. 1627. f. 5 Th. ebend. 1692. f. — Statuae Ant. centum, edid. Franc. Perrier, R. 1638. f. Amstel. 1702. f. — Icones et segmenta illustrium e marmore tabular. Romae, adhuc extantium, von ebend. R. 1645. f. ebend. 1758. f. — Fragment. vestigii vet. Romae, XXVI tab. comprehensa a G. P. Bellori, R. 1673. f. ebend. 1682. f. von P. Amaduzi, ebend. 1766. f. — Admiranda Rom. antiquitat. ac veter. sculpt. vestigia, anaglypt. op. elaborata . . . a P. S. Bartoli delineata, incisa, et notis I. P. Bellori illustrata (Rom 1690) fol. R. 1699. f. — Raccolta di statue antiche e moderne, de Dom. Rossi . . . R. 1704. f. 162 Kupfert. — Reliquiae antiquae urbis Romae, quarum singulas perscrutatus est, ad vivum delineavit, dimensus est, descripsit, atque incidit Bonav. de Overbeke, Amstel. 1708. f. 3 Th. franz. ebend. 1709. f. — Collectanea antiq. rom. quas C tab. inc. et a R. Venuti notis illustr. exhibet Ant. Borioni, R. 1736. f. — Recueil d'Antiquités Egypt. Etrusq. Grecq. Rom. et Gauloises de Mr. le C. de Caylus, Par. 1753 - 1767. 4. 7 Th. deutsch, Nürnb. 1767 u. f. — Monumenti antichi, spiegati, ed illustrati . . . dal Sign. Ab. Giov. Winckelmann, Rom. 1767. f. 2 B. deutsch, 1te Lief. Berlin 1780. mit 40 Kupfert. — Dissertation sur les statues appartenantes à la Fable de Niobe . . . Florence 1779. f. mit 19 Kupfert. — Statue ant. di Fr. Piranesi 40 B. Monumens antiques ou Collection choisie d'anciens Bas-reliefs et fragmens Egypt. grecs, romains et etrusq. dessinés et gravés par Mr. Barbault, R. 1783 f. 200 Kupfertafeln. — De' Bronzi di Ercolano, e contorini incisi, con qualche spiegazioni, T. 1. Nap. 1767. f. T. 2. ebend. 1771. f. mit 101 Kpft. franz. Par. 1784. — Von den, in Rom, befindlichen Triumphbogen und Colonnen sind Beschreibungen und Abbildungen in folgenden Werken gegeben worden: Colonna Trojana disegn. et intagliata da P. S. Bartoli con l' esposizione lat. d' Alfonso Ciacconio . . . da Giov. P. Bellori, Rom. f. 128 Kupfert. — Raf. Fabretti de Columna Trajana synt. c. f. R. 1683. f. ebend. 1690 f. — Columna Trojana . . . ab Andr. Morellio adcurate delineata, et in aere incisa . . . cura et studio

studio Fr. Gorii, Amstel. 1752. f. m. K. — Veteres Arcus Augustor. triumphis insignes . . . notis I. P. Bellori illustr. per Ioh. I. de Rubeis aen. typis vulgati, R. 1690. f. mit 52 Kpft. — Bassi rilievi antichi nell' arco di Constantino in Campidoglio, intagl. in aqua forte da Matteo Piccioni — Columna Antoniana ... aeri incisa a P. S. Bartoli . . . Romae fol. — Dell' Arco Trojano in Benevento 1770. f. 8 Bl. — Von den, ausserhalb Italien, befindlichen, wichtigsten Alterthümern dieser Art, sind die Nachrichten in folgenden Werken enthalten: A Description of the Antiquities and Curiosities in Wilton-house, illustrated with XXV Engravings of some of the Capital Statues, Bustos and Relievos . . . by J. Kennedy, Salisb. 1769. 4. Aedes Pembrochianae: Or a critical account of the Statues, Bustos, Relievos . . . and other Antiquites . . . of Wilton-house . . . by Mr. Richardson, Lond. 1774. 8. (ohne der übrigen Beschreibungen, welche von diesem Schatze gemacht worden, zu gedenken) — Recueils des Marbres antiques qui se trouvent dans la Gallerie du Roi de Pologne, par B. le Plat, Dresde, 1733. f. — Etat et description des Statues, tant colossales que de grandeur naturales, et de demi-nature, bustes, grands, moyen et demi-bustes, Bas-reliefs, Urnes ... tant grecs que romains . . . apportées en France par feu Mr. le Cardinal de Polignac (gegenwärtig in Potsdam und Charlottenburg) Par. 1742. 8. — Gemmi, Marmi, Bronzi . . . di D. Livio Odescalchi, R. 1749. f. (gegenwärtig in Spanien.) — — Besondere Abbildungen von **Gefäßen, Geräthe, Verzierungen**: Le antiche Lucerne sepolcrali . . . disegnate ed intagliate da P. S. Bartoli, con osservazioni di G. P. Bellori, R. 1691. f. ebend. 1704. und 1729. f. lat. in Gron. Thes. T. XII. 1. und durch L. Beger, Col. Br. 1702. f. — Raccolta de vasi diversi formati da illustri artefici antichi . . . da Lor. fil. Rossi, R. 1713. f. mit 51 Kupfertafeln. — Collection of Etruscian, Greek and Roman antiquities from the coll. of the H. W. Hamilton . . . (englisch und französisch) Neaples und Paris 1766-1775. f. 3 B. m. K. — Recueil d'Ant. Rom. Par. 1769. 4. 60 Bl. —

Besondere Abbildungen von **Mahlereyen** der Alten sind in f. Werken gesammelt worden: Le Pitture antiche del sepolcro de' Nasoni . . . disegnate et intagliate alla similitudine degli antichi originali da P. S. Bartoli, descr. ed illustrate da G. Bellori, R. 1680. f. ebend. verm. und verb. 1706. f. lat. Rom 1738. f. ebend. 1750. — Sculture e *Pitture* sacre, estratte dai Cimetieri de Roma, gia publicati degli autori della Roma sotteranea, ed ora nuovamente data in luce, colle spiegazione . . . (von Bottari) R. 1736-1746. f. 3 B. — Recueils de peintures antiques, imitées fidelement pour les couleurs et pour le trait d'après les desseins coloriés faits par P. S. Bartoli, P. 1757. f. (Äuserst selten und äuserst kostbar, weil man nur einige 30 Abdrücke gemacht haben soll.) — Le Pitture antiche d'Ercolano, descritto da Pasq. Carnacci, Nap. 1757-1781. f. 5 B. franz. Par. 1781-1784. f. 5 B. d. Nürnb. 1777. f. — Picturae Etruscorum in Vasculis . . . explicat. et illustratae a I. B. Passerio, Rom. 1769-1775. f. 3 B. — Le antiche Camere delle Terme di Tito, e le loro pitture restituite . . da Lud. Mirri . . descritte dell Abb. Gius. Carletti . . . R. 1767. f. — Collection des peintures antiques, qui ornoient les palais, thermes, Mausolées, chambres sepulcrales des emp. Tite, Trajan, Adrien et Constantin . . . gravées en 33 planches dans le gout au dessein rehaussé, avec leur descript. hist. Rom. 1782. f. — Pitture antiche, ritrovate nelle scavo aperto di ordine di . . . Pio VI. . . . da Giov. Cassini, Rom. 1783. f.

Werke, welche Beschreibungen und Abbildungen von den **geschnittenen Steinen** und den übrig gebliebenen **Musivarbei-**

arbeiten der Alten ganz eigentlich enthalten, werden bey diesen Artikeln angeführt werden.

Antiphonien.

(Musik.)

So nennte man ehedem in der Kirchenmusik die Gesänge, durch welche das Volk oder die Gemeine dem Priester, oder ein Theil des Chors dem andern antwortete, wie dieses bisweilen noch itzt bey dem römisch-catholischen Gottesdienst geschieht. Sie sollen, nach dem Berichte des Sokrates, schon von dem heiligen Ignatius, einem apostolischen Kirchenvater, eingeführt worden seyn. Daher ist es denn gekommen, daß die Gesänge selbst den Namen Antiphonien, oder Antiphona, bekommen haben, und daß die Bücher, worin diese Gesänge gesammelt waren, Antiphonaria genennt wurden, welches ohngefähr das bedeutet, was man gegenwärtig ein Gesangbuch nennt.

Aramena.

Ein deutscher Roman eines durchlauchtigen Verfassers.*) Die Verwiklungen, wovon er voll ist, werden durch schwache Faden geknüpfet; die Personen handeln nach Einfällen, die weder in ihrem Charakter noch in dem Affekte liegen. Aber die Auflösung des Hauptknotens hat etwas reizendes, indem Aramena durch denselben Weg, den sie fürchtete und vermied, zur Ruhe gebracht wird. Dieß Werk hat den Verdienst, daß man uns ganz nahe zu den Personen hinbringt; daß der Dichter wenig in seiner eignen Person redet. Ein gleicher, netter und lebhafter Ausdruk; die Vorstellung der Affekte in einem nahen Lichte; Reichthum und Seltenheit in den Begegnissen. Aller Nachtheil desselben besteht in dem Verstiegenen und Unnatürlichen in der Liebe, in den Sitten der Personen und der Zeiten, in den unzureichenden Gründen der Handlungen, und in den ganz unwahrscheinlichen Vergehungen der Personen. Die Sprache hat noch Wörter und Wendungen, die man seit dem, zu großem Schaden der Lebhaftigkeit und des Nachdruks, vernachläßiget hat.

*) Des Herzogs Anton Ulrichs von Braunschweig.

Arcadia.

Eine Gesellschaft geistreicher Köpfe, die gegen dem Ende des vorigen Jahrhunderts zur Herstellung des guten Geschmaks in Rom aufgerichtet worden. Die Mitglieder nehmen arcadische Namen an, und halten ihre Zusammenkünfte in einem gepflanzten Lustwald, den sie den Parrhasischen nennen. Ihren Vorsteher nennen sie den obersten Hirten; dieser hat seine Verweser unter sich. In ihrem Siegel führen sie die Syrinx, die Hirtenflöte des Pans. Die Aufnahme in die Gesellschaft kann nach fünferley Arten geschehen. Sie ist überaus zahlreich, und begreift Personen vom vornehmsten Stande, geistliche und weltliche, auch von beyden Geschlechtern. Durch sie bekömmt sie ihr Ansehen. Die Mutter Arcadia, in Rom, hat ihre Colonien durch ganz Italien verbreitet.

Ohne Zweifel haben die schäferischen Verkappungen der Gesellschaft, der Pomp und die Aufzüge, die sie sehr liebt, eben so viel beygetragen, sie in Ruf zu bringen, als die poetischen Vorlesungen des Guidi, des Zappi, des Moreri.

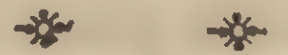
* *

Daß diese, von Crescimbeni, im Jahr 1690 gestiftete Gesellschaft, der italienischen Litteratur gar nicht aufgeholfen, sondern, wenn nicht gar ein Schandfleck für

diese Litteratur, doch wenigstens nichts, als ein Possenspiel ist, haben selbst Italiener, als Baretti, in der frusta letteraria (Rov. 1783. 8. im 1ten St.) Baretti u. a. m. laut genug gesagt, und erwiesen. — Uebrigens hat sie es nicht an Geschichtschreibern ihrer Thaten — oder Ungereimtheiten — fehlen lassen. Crescimbeni selbst schrieb Istoria d' Arcadia, R. 1709. 4. verm. 1711. 4. — Breve notizia dello stato antico e moderno dell' Adunanza degli Arcadi, R. 1712. 12. und im 6ten B. seiner istoria della volgar Poesia (S. 307. Ausg. von 1730.) — Von ihm und andern Mitgliedern, sind die Vite degli Arcadi . . . Rom. 1708 — 1721. 4. 4 Th. Notizie degli Arcadi morti, R. 1720 — 1721. 8. 3 B. — Notizia del nuovo Teatro degli Arcadi, aperto in Roma l' anno 1726. Opera del S. Vitt. Giovardi, R. 1727. 4. (ein Ausz. daraus in dem 6ten B. der istoria della volgar Poesia S. 343. Ausg. von 1730.) — Auch in des Crescimbeni stato della Basilica di S. Maria in Roma, R. 1719. 4. findet sich (l. 3. c. 3. S. 110) ein Auszug aus ihrer Geschichte; so wie in dem angeführten Bande seiner istoria della volgar poesia (S. 283) die Abbildungen ihrer Sinnbilder und (S. 359) ein Verzeichniß aller ihrer Mitglieder, und ihrer angenommenen Beynahmen. — und Memorie istoriche degli Arcadi, di M. G. M. erschienen Rom. 1761. 8. — Auch ihre gemeinschaftlichen Arbeiten, wenigstens die frühern sind zusammengedruckt. Die Rime, Rom. 1716 — 1722. 8. 9 B. die Prose . . . R. 1718. 8. 3 B. die Carmina Arcadum, R. 1721. 8. das letzte, mir von ihm bekannte Werk sind Glückwünschungsschreiben auf eine überstandene Krankheit der damahligen K. K. Adunanza degli Arcadi . . . R. 1747. f. sehr schön gedruckt, aber so, daß unsre ehmahligen deutschen Gesellschaften sich ihrer nicht zu schämen hätten. — Ueber ihren gegenwärtigen Zustand befinden sich im 1ten B. von Hrn. Bernouillis Zusätzen zu den neuesten Reisebeschreibungen nach Italien, L. 1777. 8.

Archelaus.

Ein griechischer Dichter, von welchem uns nichts übrig geblieben ist. Wir führen ihn deßwegen an, weil er eine besondere Dichtart gewählt hat, die sich ein neuerer könnte zu Nutze machen. Diogenes Laertius sagt von ihm: ὁ τὰ ἰδιοφυῆ ποιήσας. Casaubon merkt hierüber an, daß nach dem Zeugniß des Antigonus Carystius dieser Dichter eine Sammlung von Sinngedichten geschrieben habe, in welchen die außerordentlichsten und merkwürdigsten Seltenheiten der natürlichen Dinge beschrieben worden. Dieses verdienet um so viel mehr angemerkt zu werden, da in unsern Zeiten die Materie zu dieser Dichtart sehr viel reicher ist, als Archelaus sie gefunden hat.



Vossius in s. W. de hist. Gr. (l. III. S. 329) hat so ziemlich alles gesammelt, was die Alten von dem Archelaus gesagt — scheint aber dieses alles selbst wieder vergessen zu haben, wo er von ihm, als Dichter (de Poet. graec. S. 33) handelt. Bayle gedenkt auch seiner in der Note C. zu dem Art. Archelaus des Weltweisen. — Ausser der schon von ihm bekanntern Innschrift auf die Natur Alexanders von dem Lysipp, hat Hr. Brunk in s. Annal. (III. S. 330) drey von ihm, bey dem Antigonus Carystius (S. 22 und 77) befindliche Epigrammen beygebracht, welche einen Begriff von seiner von H. Sulzer gedachten Dichtart geben können. — Er lebte zu den Zeiten Alexander des G. —

Archilochus.

Ein griechischer Dichter, der um die 29 Olympias gelebt hat. Er hat bey den Alten das Lob eines der ersten Dichter. Er soll der Erfinder der jambischen Satyre seyn.

Archilochum proprio rabies armavit Iambo.*)

Seine Satyren müssen außerordentlich beißend und boshaft gewesen seyn. Sie sind deßhalb zum Sprüchwort geworden. Horaz findet keine ärgere Drohung, als diese:

Cave, cave! namque in malos asperrimus
Parata tollo cornua;
Qualis Lycambae spretus infido gener.**)

Ovidius führt eine ähnliche Sprache: †)

— In te mihi liber Iambus
Tincta Lycambeo sanguine tela dabit.

Beyde Stellen zielen auf die Geschichte eines Lycambes, der dem Dichter seine Tochter Neobule zur Ehe verweigert, und dafür von ihm so übel mitgenommen worden, daß er sich aus Verdruß erhenkt hat. Nach einigen Sinngedichten in der griechischen Anthologie sind die drey Töchter dieses so sehr beleidigten Mannes dem Beyspiel ihres Vaters gefolget. Dieses Beyspiel kann den Dichtern zu einer großen Lehre dienen. Wenn sie so viel Macht haben, Menschen in Verzweiflung zu setzen, warum sollten sie dieselbe nicht auch zu ihrer Besserung anwenden können. Die Lacedämonier haben die Bücher dieses Dichters verboten. ††) Aus einer Stelle des Valerius Maximus erhellet zugleich, daß diese Satyren sehr unflätig müssen gewesen seyn.

Das Buch der Epoden des Horaz ist nach dem Muster der archilochischen Jamben geschrieben. Der Dichter sagt:

Parios ego primus Iambos
Ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi.*)

Man findet beym Bayle (Archil. Anmerk. k) daß Lorenzo Fabri angemerkt, Archilochus habe zuerst anstatt des Hexameters, der bis dahin der einzige übliche Vers gewesen, andre Versarten versucht, und dadurch den Griechen Gelegenheit gegeben, so viel verschiedene lyrische Versarten zu erfinden. Wiewol andere dem Alcmann diese Erfindung zuschreiben.**)

* *

Ein Theil der von dem Archilochus auf uns gekommenen Fragmente findet sich bey der Baßler Ausgabe des Callimachus vom Jahre 1532. 4; vollständiger in des H. Brunk Analect. (I. S. 40. Lect. S. 236.) — Ausser den, im Bayle, über ihn befindlichen Nachrichten, hat schon Gyraldus (hist. poet. S. 956. Bas. 1548. 8.) sein Leben beschrieben, und Fabricius (Bibl. gr. L. II. c. XV. §. 16. I. S. 572) allerhand litterarische Notitzen zusammengetragen. —

Argonautica.

Ein episches Gedicht des Apollonius Rhodius, eines der sieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus gelebt haben. Es ist größtentheils in dem wirthschaftlichen Ton geschrieben, welchen der vertraulichste Umgang solcher Personen, die in einem Schiff eingeschlossen sind, erfodert. Man kann mit dem Lichte zufrieden seyn, in welchem jede Person nach ihrem absonderlichen Charakter erscheint. Alle diese Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zusammen. Eine Art von alter Gottseligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in ihrem Dienste,

*) Hor. de Art. 79.
**) Hor. Epod. VI.
†) Ibid. 51.
††) Lacedaemonii Libros Archilochi e civitate sua exportare iusserunt. Valer. Max.

*) Epist. I. 19, 23.
**) S. Versart.

ste, Freundschaft und Gefälligkeit gegen einander. Jeder Held hat seine Rolle seinem Charakter gemäß, und alle diese Rollen beziehen sich auf das Schiff und auf das gesuchte Vlies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurük geführt, und dadurch bekömmt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden sind, ohne es selbst zu wissen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und leblosen Stüke hat der Dichter durch die Auszeichnung sehr genauer Umstände ein helles und angenehmes Licht auf sein Gedicht geworfen. Für Leser, welche die Gestalt des menschlichen Gemüthes und Verstandes gerne bis in die entfernteste Zeiten verfolgen, liegt hier eine reiche Erndte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Plätzen. Virgil hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es ist schwer zu behaupten, daß der Römer gesiegt habe. Longinus giebt der Ilias den Vorzug vor der Argonautica, wie er ihn diesem Gedichte vor der Odyssea giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers gesagt, als daß die Argonautica und die Odyssea nicht so brausend seyn, als die Ilias.

Diese Materie hatten sich auch verschiedene römische Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich Valerius Flaccus, auf unsre Zeiten gekommen ist. Seine Argonautica haben kein großes Aufsehen gemacht.

* *

Die erste Ausg. des Apoll. Rhodius erschien Flor. 1496. 4. Von den folgenden ist die, vom Heinr. Stephanus (1574. 4.) noch immer brauchbarer, als die von Hölzlin (Leid. 1641) oder von J. Shaw (Oxf. 1777. 4. 2 B.) die neueste und beste ist von H. Brunk (Strasb. 1780. 8. gr.) — Uebersetzt ist ein Theil seines Gedichtes, ins Englische, unter dem Titel: The Loves of Medea and Jason, Lond. 1770. 4. (von J. Ekins) und die ganze Argon. von Fawkes (1780. 8.) in sehr schöne Verse, u. etwas schlechter von Green (1780. 8. 2 B.) — Deutsch hat H. Hohl, in dem kurzen Unterricht in den sch. Wissensch. für das Frauenzimmer (Chemnitz 1772. 8.) den Plan des Gedichtes, und einzele Stellen übersetzt geliefert, und H. Bodmer das Ganze (Zürich 1779. 8.) — — Das Gedicht des Val. Flaccus wurde zuerst, Bon. 1474. f. gedruckt; die besten Ausg. sind von Burmann (Utr. 1702. 12. Lugd. Bat. 1724. 4.) und von H. Harles (Alteub. 1781. 8.) —

Arie.

(Musik.)

Vom italiänischen Aria. Dieses Wort wird sowol in der Dichtkunst, als in der Musik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder System von etlichen kurzen lyrischen Versen, die insgemein aus zwey Abtheilungen besteht, um von einem einzigen Sänger abgesungen zu werden. In der Musik aber ist die Arie das Singestük, oder bemeldete Strophe zum Singen in Noten gesetzt, oder würklich abgesungen.

Manchmal werden die Empfindungen (in einem musikalischen Drama) so stark, und die Gemüthsbewegung wird so groß, daß wir eher nicht zufrieden sind, bis wir uns derselben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläuftig ausgeschüttet haben. Dieses geschieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyrisches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, liest er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichsam in einem kurzen Inbegriff schildern,

oder doch dem Musikus zu dessen völliger Darstellung Anlaß und Gelegenheit geben. *) Diese wenige Worte enthalten die ganze Theorie der Arie.

Weil sie für einen förmlichen, mit allen Verzierungen der Musik geschmükten Gesang verfertiget wird, so ist offenbar, daß ihr Inhalt eine Ergießung des Herzens seyn müsse. Denn nur in dergleichen Fällen ist es einem Menschen natürlich, seine Sprache in einen Gesang zu verwandeln. Die Arie ist von der Ode und der Elegie nur darin unterschieden, daß sie die Empfindung kürzer und gleichsam nur auf einen Punkt zusammengedrängt schildert.

Sie erfodert demnach einen großen Dichter, der den ganzen Umfang einer Empfindung in wenig, aber sehr wohlfließenden Ausdrüken zu schildern vermag. Eine zu heftige und zugleich unruhige Leidenschaft, die überall Gelegenheit sucht, auf verschiedene Weise auszuschweifen, schiket sich zur Arie nicht, weil die Einheit der Empfindung, die hier nöthig ist, in diesem Fall nicht wol könnte beybehalten werden. Daher der angeführte Schriftsteller gründlich erinnert, **) daß die Aeußerung solcher ströhmenden Leidenschaften besser in den so genannten Accompagnamenten ausgedrükt werde.

Alle besondere Regeln, welche der Dichter bey Verfertigung der Arie in Acht zu nehmen hat, sind im achten Hauptstüke des angeführten Werks so vollkommen gründlich und deutlich ausgeführet, daß uns nichts hinzu zu thun übrig bleibet. Wir begnügen uns also den Leser dorthin zu weisen. Dieß einzige wollen wir anführen, daß die Arie aus zwey Theilen, oder eben so viel Sätzen bestehe. Der erste enthält die allgemeine Aeußerung der Empfindung; der andere aber eine besondere Wendung derselben. Oder wenn der erste das Besondere der Empfindung ausdrükt, so enthält der andere das Allgemeine derselben. Denn auf diese Weise hat der Tonsetzer Gelegenheit, den Ausdruk am vollkommensten zu bearbeiten. Ueberhaupt ist die Arie am vollkommensten, wenn der erste Theil mit dem zweyten einen Gegensatz ausmacht.

Es wäre zu wünschen, daß die Tonsetzer eine eben so gründliche Anleitung für ihre Bearbeitung der Arie hätten, als die ist, welche man den Dichtern gegeben hat. Aber in diesem Stük, wie in sehr vielen andern, ist die Theorie des Tonsetzens überaus versäumt worden.

In Ansehung der äußerlichen Form der Arie haben die welschen Tonsetzer eine Mode eingeführt, die beynahe zum Gesetz geworden ist. Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, das Ritornel genannt, in welchem der Hauptausdruk der Arie kürzlich vorgetragen wird; hierauf tritt die Singestimme ein, und singt den ersten Theil der Arie ohne große Ausdehnung ab; wiederholt hernach die Sätze und zergliedert sie; alsdenn ruht die Stimme etliche Takte lang, damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdruks wiederholt werden; hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornehmlich bey dem Wesentlichsten der Empfindung auf; alsdenn schließt er den Gesang des ersten Theils; die Instrumente aber fahren fort den Ausdruk immer mehr zu bekräftigen, und schließen endlich den ersten Theil der Arie.

Der andre Theil wird hernach ohne das viele Wiederholen und Zergli-

*) Krause von der musikalischen Poesie. S. 29.

**) Am angezogenen Orte. S. 132.

gliedern, das im ersten Theil statt gehabt, hinter einander abgesungen, nur daß die Instrumente ab und zu, bey kurzen Pausen der Singestimme den Ausdruk mehr bekräftigen. Wenn der Sänger ganz fertig ist, so machen die Instrumente wieder ein Ritornel, nach welchem der erste Theil der Arie noch einmal eben wie zuvor wiederholet wird. Dies ist die allgemeine Form der heutigen Arien.

Man muß gestehen, daß sie dem Zwek der Musik sehr gemäß und vernünftig ausgedacht ist. Das Ritornel läßt dem Sänger, der durch das vorhergehende Recitativ etwas ermüdet worden ist, Zeit, Athem zu holen und sich zu einem guten Gesang vorzubereiten; zugleich wird der Zuhörer in die gehörige Fassung und nöthige Aufmerksamkeit gesetzt. Indessen bindet sich der Tonsetzer nicht allemal an diese Gewohnheit; sondern läßt bisweilen die Singestimme, ohne alle Vorbereitung, anfangen. Dieses ist bey gewissen Gelegenheiten, wo die Affekte recht heftig sind, von sehr guter Würkung, wie jedermann in der Opera Cinna, welche in Berlin aufgeführt worden, bey der schönen Aria, O Numi, consiglio in tanto periglio, empfunden hat.

Daß der erste Theil der Arie anfänglich ununterbrochen abgesungen wird, wobey die Instrumente meistens schweigen und nur hier und da der Stimme einen Nachdruk geben, hat auch seinen guten Grund. Denn auf diese Weise übersieht man den ersten Theil geschwind und wird in die gehörige Fassung gesetzt, das zu empfinden, was der Dichter und der Tonsetzer uns wollen empfinden machen. Erst alsdenn sieht man, worauf es in der Arie hauptsächlich ankommt. Darum wiederholt alsdenn der Sänger die kräftigsten Ausdrüke, bringt sie in verschiedenen Tonarten und mit veränderten Wendungen vor.

Dieses ist der Natur der Empfindungen gemäß, die immer wieder auf denselben Hauptgegenstand, der sie hervorgebracht hat, zurük kommen und ihn aus allen Ansichten betrachten. Eben dadurch aber bekommt auch der Zuhörer Zeit, sich völlig in den Affekt zu setzen. Wenn der Sänger den Schluß gemacht hat, so geben die Instrumente der Empfindung noch den letzten Nachdruk.

Weil der zweyte Theil der Arie insgemein nur eine besondere Anwendung des ersten ist, in welchem die Empfindung schon erschöpft worden, so wird dieser Theil mit weniger Umständen abgesungen, und insgemein giebt der Tonsetzer durch die Veränderung der Tonart, oder des Zeitmaßes, in diesem Theil dem Ausdruk eine neue Wendung.

Die Wiederholung des ersten Theils, welches das Da Capo genennt wird, hat vermuthlich keinen andern Grund, als die Begierde, das, was man einmal gut ausgedrükt hat, noch einmal hören zu lassen. In der Musik geht alles ziemlich schnell vorbey. Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrüke der Arie desto besser behalten. Damit sie aber nicht unnatürlich werde, so müssen beyde, der Dichter und der Tonsetzer, die Arie so anordnen, daß das würkliche Ende derselben im Ausgang des ersten Theils sich befinde. Dieses ist eine leichte Sache, da bey dem ersten Vortrag dies Ende den zweyten Theil unnatürlich machen könnte. Am natürlichsten wird die Wiederholung, wenn der zweyte Theil so beschaffen ist, daß man am Ende desselben natürlicher Weise in eine Erwartung gesetzt wird, die durch die Wiederholung des ersten erfüllet wird. Dieses hat Herr Ramler in seiner Paßion in der Arie: Du Held auf den die Köcher ꝛc. wol beachtet. Denn der zweyte Theil endiget sich mit der Frage: Wer wird alsdenn

mein Tröster seyn? Darauf folget durch die Wiederholung die Antwort: Du Held u. s. f.

Es giebt doch besondere Fälle, wo die Ueberlegung dem Tonsetzer von der beschriebenen Form der Arie abzuweichen befiehlt. Nur schlechte Künstler, die keine Regel, als die Gewohnheit, kennen, binden sich überall an das Gewöhnliche. Daher sehen wir bisweilen, daß in Arien, wo der Dichter nichts hineingebracht hat, das einer besondern Aufmerksamkeit werth wäre, der Tonsetzer nichts bedeutende Ausdrüke eben so oft wiederholt, und schwache Empfindungen eben so zergliedert, als andre mit wichtigen gethan haben. Dadurch aber werden sie abgeschmakt und frostig. Eben so einfältig werden von vielen die nachdrüklichen Erhöhungen des Ausdruks durch die Instrumente angebracht. Sie haben gesehen, daß es eine sehr gute Würkung thut, wenn an gewissen Orten, wo der Gesang sein mögliches zum Ausdruk gethan hat und denn etwas pausirt, die Instrumente den Ausdruk fortsetzen und noch höher bringen. Dieses verleitete sie, ohne alle Ueberlegung die Stimme bisweilen pausiren zu lassen, während welcher Zeit sie die Instrumente einige nichts bedeutende oder gar dem Ausdruk entgegenstreitende Zierrathen und Schnörkel, anbringen lassen.

Am allermeisten werden die Ausdehnungen oder Läufe übertrieben; davon aber haben wir in einem besondern Artikel gesprochen.

Ein gründlicher Tonsetzer bindet sich an keine Form so, daß er sich nicht, nach Beschaffenheit der Sache davon entfernte. Er sieht allemal auf das Wesentliche des Ausdruks. Erfodert dieser starke und wenige Aeußerungen, so setzt er seinen Gesang stark, einfach und ohne Modeverzierungen. Eilt der, dem der Ausdruk der Empfindung in den Mund gelegt wird, in seinen Vorstellungen, so verweilt er nicht in seinem Gesang. Ist aber die Empfindung selbst so, daß man natürlicher Weise wortreich dabey ist, so zergliedert er alles in gehörigem Maaße. In ernsthaften und etwas verdrießlichen Affekten, hütet er sich vor Ausdehnungen und vor Läufen, wenn die Worte auch noch so geschikt dazu wären. Die Instrumente läßt er kein Geräusche machen, wo eine Stille erfodert wird, läßt sie nicht sanft gehen, wo die Empfindung brausend ist. Er verschwendet den Reichthum seiner Instrumente nicht so, daß er glaubt, es müssen alle mitspielen, sondern nimmt nur gerade die, welche der Ausdruk erfodert.

Was sonst ein durch den guten Geschmak geleiteter Tonsetzer überhaupt bey glüklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien überlegt, ist in dem Artikel, Ausdruk und Singstük, schon ausgeführt worden.

Von dem besondern Studio des Sängers zu einem vollkommenen Vortrag der Arie hat Tosi eine weitläuftige Abhandlung gegeben.*) Wir begnügen uns, dem Sänger folgende Anmerkungen zur ernsthaftesten Ueberlegung zu empfehlen.

Vor allen Dingen bedenke er, daß er nicht darum singt, um den Zuhörer für seine Geschiklichkeit einzunehmen, sondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menschen auf das vollkommenste darzustellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergessen zu machen, daß er nur einen Schauspieler oder Sänger vor sich hat, je größer wird sein Ruhm werden. Die verständigern Zuhörer wollen nicht sei-

*) S. dessen Anleitung zur Singkunst, nach Herrn Agricola Uebersetzung. S. 172. u. s. f.

ne Kehle, sondern sein Herz bewundern. Sobald sie merken, daß er sie von der Sache selbst abführen, und ihnen die Bewunderung seiner Kunst abzwingen will, so werden sie frostig.

Deßwegen wende er die ernsthafteste Bemühung an, den wahren Charakter der Arie ganz zu fassen, jeden Gedanken des Dichters und Tonsetzers auf das sicherste zu ergreifen; diesem zufolge jede Sylbe und jeden Ton in seinem wahren Lichte darzustellen. Hat er überdem die Geschiklichkeit, durch selbst hinzu gesetzte Töne den Ausdruk zu verstärken, so bringe er sie an, aber nicht eher, biß er gewiß ist, daß sie diese Würkung haben. Kann er dieses nicht, so halte er sich lediglich an dem, was ihm vorgeschrieben ist. Er hat noch genug an der besten Wendung der ihm vorgezeichneten Töne zu studiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, ist mehr werth, als eine ganze Reihe künstlicher Läufe, die nichts sagen, als daß sie schwer zu machen sind.

* *

Von der Singecomposition überhaupt, mithin auch im Allgemeinen von der Singecomposition der Arie handeln folgende Werke: De compositione cantus, auct. Ioh. Galliculo, Vitt. 1546. 8. — Ioan. Crugeri Synopsis Musices, continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum, Guben. 1624. 12. Berol. 1630. 4. — Musica poetica, s. Compendium Melopoeticum, d. i. Eine kürzliche Anleitung und gründliche Unterweisung, wie man eine sehr schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesenen praeceptis und regulis componiren, und machen soll, durch Joh. And. Herbst . . . Nürnberg 1643. 4. — Teatro alla moda, o sia metodo per ben comporre . . . l'opere italiane in musica all' uso moderno (Ven. 1720. 8.) — Anleitung zur Singkomposition, von F. W. Marpurg, Berl. 1759. 4. — Von der musikalischen Declamation, Göttingen 1775. 8. (von dem Synd. Schubach) — Harmonisches Sylbenmaaß, Dichtern melodischer Werke gewidmet, und angehenden Singecomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen, gesprächweise abgefaßt, von Jos. Riepel . . Regensb. 1770. f. 2 Th. — J. P. Kirnberger Anleitung zur Singecomposition . . . Berl. 1782. 4. — Auch hat Algarotti, in s. Vers. über die Opera, etwas zur Theorie der Arie gehöriges (S. 243. der Uebers.) — — Uebrigens bemerke ich noch zur Geschichte der Composition der Arien in der Oper, daß, in den frühesten, kein Da Capo bey den Arien gebräuchlich war; Brown, in s. Betrachtungen über Poesie und Musik (S. 330 d. Uebers.) führt eine Oper des Colonna, aus der Mitte des 17ten Jahrhunderts, zum Beyspiele an; in der von Scarlati im Jahr 1693 gesetzten Oper, Teodora, finden sich Da Capo, aber nicht bey allen Arien. — — Von den Eigenschaften der zur Arie erforderlichen Poesie handelt H. Krause in s. W. von der musikalischen Poesie, Berl. 1752. 8. —

Ariette.

Eine kleine Arie, die nur aus einem Theil besteht. Der Dichter bringt sie an die Stellen, wo die Handlung einen gemäßigten Grad der Gemüthsbewegung hervorbringt, die eben nicht lang anhalten, noch einen sehr tiefen Eindruk machen soll. Der Tonsetzer folget seinem Beyspiel. Er dehnet den Ausdruk weniger aus, als in der Arie; er zergliedert die Empfindungen nicht, und läßt den Ausdruk etwas schnell vor uns vorüber fahren. Dieses ausgenommen, wendet er sonst wegen der Richtigkeit des Ausdruks eben dieselbige Sorgfalt an, als auf die Arie. Die Ariette wird in den Opern zu sehr versäumt, da man durchgehends nur große Arien macht.

Eine Abwechslung von Arien und Arietten wäre um so viel besser, da es gar oft wider den guten Geschmak streitet, daß geringere oder bald vorübergehende Empfindungen, in eben der Ausdehnung sollen vorgestellt werden, als die, welche die Hauptempfindungen des Drama ausmachen.

Arioso.

Ein sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnender Theil des Recitativs kann angesehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkömmt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgetragen werden, als das übrige; ein Wunsch, ein lehrreicher Spruch, ein rührendes Gemählde, dabey man sich aber nicht lange aufzuhalten hat: so verändert der Tonsetzer den ungemeßnen Gang des Recitatives, und giebt dem Gesang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden selten oder gar nicht wiederholt; es kommen darin keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrüke vor. Mithin ist das Arioso eine höchst einfache Arie. Es thut sehr gute Würkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbeiteten der Arie einen zufälligen Contrast macht. Zu einer stillen feyerlichen Empfindung scheint das Arioso weit tüchtiger zu seyn, als alle andere Gesangarten; und eine furchtsame Aeußerung seiner Gesinnungen kann nicht wol anders, als durch dasselbe ausgedrükt werden. Ueberhaupt dienet es zu allen stillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonsetzer das Arioso mit viel Einfalt setzet, so muß auch der Sänger sich in dem Vortrag der äußersten Einfalt, mit dem besten Nachdruk verbunden, befleißen.

Aristophanes.

Ein griechischer Comödiendichter. Von seinen Lebensumständen weiß man wenig. Das athenienſische Bürgerrecht wurde ihm streitig gemacht, aber er behauptete es. Zu seiner Zeit besaß Athen die größten Männer, denn er war ein Zeitgenosse des Sokrates und Perikles.

Damals scheint die Comödie noch keine ordentliche Gestalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwiklung der Charaktere, war damals in der Comödie bekannt. Dieses muß man beym Aristophanes nicht suchen. Die Form seiner Comödie ist noch sehr barbarisch und mehr ein Possenspiel, als eine Handlung, in welcher sich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere, entwiklen. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Comödie, würkliche, damals in Athen lebende und unter den Zuschauern sich befindende, zum Theil allegorische Personen auf. Der Inhalt der Handlung ist allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meistentheils politisch. Ausgelassener Muthwillen, Personen von Athen durchzuziehen; ein unbedingter Vorsatz, das Volk, es koste, was es wolle, lachen zu machen, und ihm Fastnachtspossen vorzuspielen, scheinet damals der Charakter der comischen Bühne gewesen zu seyn.

Diese Fehler der Einrichtung sind also nicht Fehler des Aristophanes, der sich nach der, vielleicht zum Gesetz gewordenen, Mode seiner Zeit richten mußte. Aber sein ist der unerschöpfliche und alles durchdringende Wiz, die höchste Gabe zu spotten, darin ihm weder Lucian, noch unter den Neuern Swift, noch irgend jemand, gleich kommt; die Sprache und der Ausdruk, den er im

im höchsten Grad der Vollkommenheit besessen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeschrieben wird, gesagt wird, daß die Grazien sich so, wie er, ausdrüken würden. Sein ist die riesenmäßige Stärke, womit er die Demagogen in Athen und oft das ganze Volk selbst angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man sagte: daß in einer einzigen von seinen Comödien, mehr Wiz und Laune ist, als man auf den meisten neuern Bühnen in einem ganzen Jahr hört. Aber in einem Stük sind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der schlechtesten Hanswurstbühne duldet. Man kann diesen Dichter seiner Talente halber kaum genug loben, und wegen des Mißbrauchs, den er bisweilen davon gemacht hat, kaum genug tadeln. Es ist ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in seiner spottenden Laune ist: sein Spott greift Götter und Menschen an. Mit dem Sokrates geht er, wie mit einem Lotterbuben, um; Aeschylus, Sophokles und Euripides müssen überall seine Spöttereyen aushalten. Es scheinet überhaupt, daß der Geist der damaligen Comödie gewesen sey, große Männer dem Volke zum Spott Preiß zu geben.

Man darf sich deßwegen nicht wundern, daß der ehrliche Plutarchus ihn so ernstlich getadelt hat.*) Dieser Philosoph, der bey einem guten Verstand ein mit den besten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man an unserm Dichter ganz vermißt, mußte nothwendig unwillig auf den Mann seyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich schien. Wäre dieser große Mann ein moralischer Mensch gewesen, so würde ihm der erste Ruhm unter allen Dichtern gehören. Man nehme, sagt ein großer Kunstrichter,*) aus Aristophanes Werken die Fleken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, so bleibet eine bewundernswürdige Fürtreflichkeit übrig.

Man beschuldiget ihn insgemein, daß er durch seine Comödie, die Wolken genennt, die Verurtheilung des Sokrates vorbereitet habe. Aber der Pater Brumoi hat gezeiget, daß dieses gar nicht wahrscheinlich sey.**)

Es entsteht über die Comödien dieses außerordentlichen Geistes noch ein Zweifel, den meines Wissens niemand aufgelöst hat. Wie hat ihm eine so große Schmähsucht gegen die vornehmsten Männer des Staates, gegen das ganze Volk selbst, und so gar gegen die Götter, so ungerochen hingehen können? Ohne Zweifel liegt der Grund davon in der ursprünglichen Einrichtung der alten Comödie, die allem Ansehen nach aus solchen Schmähungen und Durchhechlungen der angesehensten Männer bestanden hat; die also eben so wenig strafbar waren, als die Schimpfreden, welche die römischen Soldaten in den Triumphliedern gegen ihre Feldherren sich erlaubten.

Dieses

*) S. die Vergleichung des Aristophanes und Menander, in Plutarchs kleinen Werken.

*) Graviana della ragion poetica L. I. c. XX. Tolti dall' opere sue questi vizi, che nascon da mente contaminata, rimangono della sua poesia virtù maravigliose: quali sono l' invenzioni così varie, e naturali, i costumi così propri, che Platone stimò questo poeta degno ritratto della republica d' Atene, onde lo propose a Dionisio, che di quel governo era curioso; gli aculei così penetranti, la felicità di tirare al suo proposito, senza niuna apparenza di' forzo, le cose più lontane; i colpi tanto inaspettati e convenienti; le fecondità, pienezza, e quel, che a nostri orecchi, non può tutto penetrare, il sale attico, di cui l' altre lingue sono incapaci d' imitarne l' espressione.

**) Theatre de Grecs T. III. p. 46. et suiv.

Dieses Schimpfen mag in der ursprünglichen Form der griechischen Comödie so gegründet gewesen seyn, wie noch itzt im Carneval unter der Maske manches erlaubt ist, das sonst nicht würde geduldet werden. Lucianus sagt ausdrüklich, daß die Spöttereyen einen Theil der Feste des Bacchus ausgemacht haben.*) Für diese Feste aber waren die Comödien bestimmt. Auch bey andern Festen machten die Schimpfreden und Verspottungen einen Theil der Ceremonien aus. Herodotus meldet, daß bey den Epidauriern an einem gewissen Opferfeste der Chor keine Mannspersonen, sondern nur das weibliche Geschlecht mit Schimpfworten habe anfallen dürfen.**) Dieses scheinet noch dadurch bestätiget zu werden, daß nachher die Form der alten Comödie durch ein förmliches Gesetz ist aufgehoben worden. In dem Curculio des Plautus treffen wir noch eine Spuhr der ursprünglichen Einrichtung der Comödie an. Zwischen dem dritten und vierten Aufzug tritt der Anführer des Chors auf, und wirft den Römern viel schimpfliche Dinge vor. Also waren Schimpfreden der alten Comödie wesentlich.

* *

Er soll der Lustspiele 54 geschrieben haben, von welchen nur noch eilf, Plutus, die Wolken, die Frösche, die Ritter, die Acharnenser, die Wespen, der Friede, die Vögel, die Rednerinnen, das Fest der Ceres, und Lysistrata übrig sind. Die erste Ausgabe, griech. erschien Ven. 1498. f. ap. Aldum; enthält aber nur neun. Die besten Ausgaben sind die von Küster (Amstel. 1710. f.) gr. und lat. und von H. Brunk (Argent. 1783. 4. und 8. 4 B. — Uebersetzt ist der ganze Aristophanes in das Italienische, durch die Gebrüder Roselini (Ven. 1545. 8. Prosa) die Lustspiele, Plutus und die Wolken, von Bat. Terucci, Flor. 1751. 4. und das erstere von Michelangel. Caraeni 1751. 8. — In das Spanische: Plutus, durch S. Abril (Mad. 1596. 8.) — In das Englische: Plutus und die Wolken, durch Theobald (1715. 4.) Plutus, durch Young und Fielding (1742. 8.) die Wolken von White 1718. — In das Französische: Auszüge aus s. Lustspielen finden sich in des Brumoy Theatre des Grecs (B. 5 und 6.) Plutus und die Wolken sind von Md. Dacier (1684. 12.) die Vögel von Boivin (1729. 12.) und der ganze Aristophanes von Poinsinet de Sivry (1784. 4 B. 12) übersetzt. — Deutsch, sind schon die Wolken (von Fröreisen) in Versen, Strasb. 1713. und von H. Goldhagen die Wolken und der Plutus (in s. Anthologie Th. 3) von H. Herwig die Wolken, (Würzb. 1772. 8.) und die Vögel, nach Boivin in dem Journ. für Freunde der Religion und Litteratur Ausg. auf das Jahr 1779. 8. — und von Hrn. Schlosser die Frösche (1783) geliefert. Auszüge, aus Aristophan. Lustsp. mit Einsicht und Geschmack gemacht, finden sich in H. Clodius Vers. aus der Litteratur und Moral, und aus dem Frieden, in H. Goldhagens Anthologie (Th. 2.) — Plutarch hat in s. W. eine Vergleichung zwischen dem Aristophanes und Menander; — Frischlin hat eine Apologia pro Aristophane 1569. 4. geschrieben. — Litterarische Notitzen hat Fabricius in s. Bibl. Gr. (lib. 2) zusammengetragen; in dem 6ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. findet sich eine Abhandl. über die Vögel, von dem jüngern Boivin; und über den Plutus, und bey dieser Gelegenheit etwas über die Geschichte der alten Komödie überhaupt, von den beyden H. Le Beau; Willamow hat den Dichter gegen den Batteux in der Schrift: De ethopœia comica Arist. 1769 vertheidigt, und in dem Journ. für Freunde der Religion und Litteratur sind Aristophanische Briefe, oder verm. Anmerkungen über eine Münchner Handschrift. — Ein Leben des Dichters, das in die 90 — 97 Olympiade fällt, gr. geschrieben, ist gewöhnlich bey den Scholien befindlich; ein

*) Luc. in den Fischern.

**) Herodot. L. V.

ein besseres findet sich in Gyraldi hist. poet. (S. 811.) — Uebrigens will ich noch hier, nach Hemsterhuis (in s. Vorrede zum Plutus 1744. 8.) bemerken, daß Aristophanes, ausser seinem Verdienste in Rücksicht auf Erfindung und Schreibart, u. d. m. auch noch dieses hat, daß man, wie schon Plato gesagt, den wahren Zustand von Athen zu seiner Zeit, aus ihm allein lernen könne; und empfehle, zur richtigen Beurtheilung der zu großen Freyheit, welche im Aristophanes Statt finden soll, unter andern, aus Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik, den 7ten Abschnitt (S. 212. der d. Uebers.) und Hurd's Commentar über den 274 Vers des Horaz ad Pisones (S. 204. Th. 1. der d. Uebers.) — oder, da die Neuern alle aus dem Casaubonus geschöpft haben, lieber dessen Werk: De Satyrica Graec. poesi et Romanor. Satyra . . . lib. II. Par. 1605. 8. Hal. 1774. 8.

Arithmetische Theilung.

(Musik.)

Die ältern Tonlehrer sprechen vielfältig von der arithmetischen und von der harmonischen Theilung der Intervallen; deßwegen bedürfen diese Wörter einer Erklärung, und um so viel mehr, da sie itzt anfangen, aus der Mode zu kommen.

Es ist natürlich zu vermuthen, daß die größern Intervallen in der Musik eher bekannt gewesen sind, als die kleinen, und daß die Octave eher als die Quinte, diese eher als die Terz, bekannt gewesen sey. Die Alten versuchten zwischen die Töne, welche ein größeres Intervall ausmachen, noch einen oder mehr Töne hinein zu setzen, und dieses thaten sie auf zweyerley Weise; daher denn die arithmetische und die harmonische Theilung der Intervallen entstanden ist.

Dieses zu verstehen, muß man sich die Länge der Sayten, deren Töne ein Intervall ausmachen, in Zahlen vorstellen. Zwey Sayten, eine 60 Theile (z. E. Zolle) lang, die andre dreyßig, geben, wie bekannt, das Intervall einer Octave.*) Will man zwischen diese beyden Töne noch einen in die Mitte setzen, so muß zwischen beyden Sayten von 60 und von 30 Theilen, eine angenommen werden, deren Länge mitten zwischen 60 und 30 fällt. Diese wird arithmetisch bestimmt, wenn die Zahl das arithmetische Mittel hält, das ist, wenn sie um eben so viel Theile von 60 als von 30 absteht, oder wenn sie 45 Theile hat. Will man aber das Intervall harmonisch ausfüllen, so muß die mittlere Zahl das harmonische Mittel seyn, **) nämlich 40.

Demnach stellen die drey Zahlen, 60, 45, 30, eine Octave vor, die arithmetisch getheilt ist, und die Zahlen, 60, 40, 30, eine harmonisch getheilte Octave. Im ersten Fall ist das Intervall, 60: 45 oder 4: 3 eine Quarte; das andre 45: 30 oder 3: 2 eine Quinte; im andern Fall ist 60: 40 oder 3: 2 eine Quinte; und 40: 30 oder 4: 3 eine Quarte. Daher sagte man, die Octave C-c werde durch die Quarte F arithmetisch, und durch die Quinte G harmonisch getheilt, und die arithmetische Theilung der Octave gebe die Quarte unten C-F und die Quinte oben F-c; die harmonische aber gebe diese Intervalle umgekehrt: erst die Quinte C-G, und denn die Quarte G-c.

Auf diese doppelte Weise pflegte man ehedem alle größeren Intervalle auszufüllen. Die Quinte 60: 40, arithmetisch getheilt, giebt 60: 50: 40, oder die kleinere Terz $\frac{6}{5}$ unten, und die größere $\frac{5}{4}$ oben; hingegen harmonisch getheilt giebt sie 60: 48: 40, die größere Terz $\frac{5}{4}$ unten, und die kleinere $\frac{6}{5}$ oben.

Auf

*) S. Harmonie.

**) S. Harmonisch.

Auf eben diese Art kann man auch den Raum der Octave durch zwey neue Töne ausfüllen, sowol arithmetisch, als harmonisch. Im ersten Fall bekömmt man 60: 50: 40: 30, oder die kleine Terz $\frac{5}{6}$, die Quinte $\frac{4}{6}$ oder $\frac{2}{3}$ und die Octave 60: 30 oder $\frac{1}{2}$; im andern Fall aber 60: 48: 40: 30, oder die große Terz 60: 48 oder $\frac{4}{5}$, die Quinte 60: 40 oder $\frac{2}{3}$ und die Octave. Hieraus enstand die Anmerkung, daß die arithmetische Theilung der Octave durch zwey Töne die weiche oder kleine Tonart, die harmonische aber, die harte oder große Tonart, angebe.

Da die Quinte ein vollkommeners Intervall ist, als die Quarte, die größere Terz vollkommener, als die kleinere, so haben die ältern Tonlehrer überhaupt gesagt: die harmonische Theilung sey für die Musik besser, als die arithmetische.

Da überhaupt diese Art, sich den Ursprung der Intervalle vorzustellen, von den Neuern selten gebraucht wird, so hat diese Erklärung itzt weiter nichts mehr auf sich, als daß man dadurch die Sprache der ältern Tonlehrer verstehen lernt.

Attike.

(Baukunst.)

Ein niedriges oder halbes Stokwerk auf einem ganzen oder höhern, nach der ehemaligen Bauart in Athen.

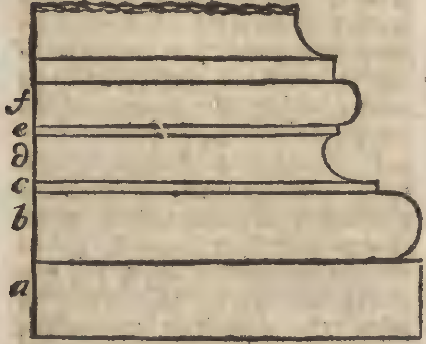
In der heutigen Baukunst kommen zweyerley Attiken vor. Man macht sie entweder über dem Hauptgesims, so daß sie mehr zu dem Dache, als zu dem eigentlichen Körper des Gebäudes gehören; oder man setzt sie unter dem Hauptgesims, so daß sie ein würkliches Geschoß oder Stokwerk ausmachen. Von der erstern Art muß man es herleiten, daß ein über dem Hauptgesims stehendes Geländer bisweilen auch Attike genennt wird, wiewol diesem der Name nicht eigentlich zukömmt. Eine ganz herumgehende Attike wird die genennt, die um das ganze Gebäude geht. Man macht aber auch solche, die nur über einem Theil der Hauptseite stehen.

Die Attike wird in großen Gebäuden oder Pallästen über dem Hauptgeschoß gesetzt, wenn man nicht zwey volle Geschosse braucht, und wird insgemein halb so hoch, als das Hauptgeschoß, gemacht. Wo man hinlänglichen Platz hat, sich auszudehnen, kann man alle Hauptzimmer in ein Geschoß zusammenbringen. Alsdenn wäre es eine ganz unnütze Sache, die geringern Zimmer, für Bediente und den persönlichen Gebrauch, in eben der Höhe zu machen. Folglich thut man in diesem Falle sehr wol, eine Attike über das Hauptgeschoß zu setzen. Dadurch bekömmt auch das Gebäude von Außen ein gutes Ansehen, indem es nicht zu hoch wird, und die Pracht des Hauptgeschosses durch den Gegensatz der Attike noch vermehrt wird. In diesem Fall aber müssen die Säulen und Pilaster durchaus bis an das Hauptgesims gehen, wie an dem Opernhause in Berlin; denn es steht nicht gut, wenn die Attike durch ein Gesims oder Gebälke von dem Hauptgeschoß getrennt ist.

Man macht auch bisweilen eine Attike zwischen zwey Hauptgeschossen, oder hohen Stokwerken, damit die Bedienten gerade über den Zimmern der Herrschaft ihre Wohnungen in dieser Attike nehmen können. Eine solche ist z. E. zwischen dem Hauptgeschoß an dem königlichen Schloß in Berlin: in Italien findet man sie vielfältig an Pallästen und Häusern der Vornehmen. Dergleichen Attiken sind zwar sehr bequem; sie verstellen aber das Ansehen des Gebäudes etwas, oder müssen, wie auf dem berlinschen Schlosse, sehr niedrig gemacht werden.

Attischer Säulenfuß.

Eine besondre und schöne Art des Säulenfußes, der in Athen aufgekommen, und daher seinen Namen hat. Er besteht aus einem vierekigten Untersatz a, einem Pfühl b, einem Riemlein c, einer Einziehung d, noch einem Riemlein e, auf welches ein Pfühl f folget. Die Verhältnisse der Höhen dieser Theile, von unten auf gerechnet, sind folgende: 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Dieser Fuß ist sowol in der alten als neuen Baukunst der gewöhnlichste; und wird unter



allen Arten von Säulen, die toscanische ausgenommen, gebraucht. Es scheinet, daß die Baumeister in Athen diesen Fuß für die jonische Säule anstatt des eigentlichen jonischen Fußes zuerst gesetzt haben. *)

Avantüre.

(Dichtkunst.)

Ist bey den Heldendichtern des schwäbischen Zeitpunktes eine Muse, die sie ordentlicher Weise angerufen, und der sie um ihren Beystand gedankt haben. Das Wort ist von den Provenzalen genommen, die vermuthlich den Deutschen vorgegangen, eine Person daraus zu machen. Sie ist also die Muse der abentheuerlichen Begebenheiten, dieselbe, welche Ariosto zu seinem Orlando Furioso und Wieland zu seinem Idris hätte anrufen können.

*) S. Jonisch.

Aufführung des Drama.

Man sagt von einem Drama, es sey gut oder schlecht aufgeführt worden; deßwegen scheint das Wort Aufführung schiklich, die Vorstellung des Drama auf der Bühne zu bezeichnen. Die gute Aufführung hängt größtentheils von der Geschiklichkeit der Schauspieler, und von der guten Einrichtung der Bühne ab; aber auch der Dichter selbst kann viel dazu beytragen. Von dem, was zur Kunst des Schauspielers gehört, kommt in manchem Artikel dieses Werks verschiedenes vor: hier ist blos von dem Antheil die Rede, den der Dichter an dieser Sache hat.

Es ist sehr wichtig, daß er bey Verfertigung seines Stükes keinen Augenblik vergesse, daß sein Werk nicht zum Lesen geschrieben sey, sondern bloße Reden für solche Personen enthalte, die als handelnde Personen auf die Schaubühne treten. Diese Vorstellung muß einen bestimmten Einfluß auf sein Werk haben. Hat sie es nicht: so kann er vielleicht ein schönes Gespräch schreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatischen Stüken manches beym Lesen sehr gut gefällt, das auf der Bühne schlechte Würkung thut; und daß bisweilen die einfachesten Dinge, die im Lesen beynahe übersehen werden, auf der Bühne von großer Schönheit sind. Die Ursache hievon ist, weil das Drama, in so weit der Dichter es verfertiget, nur ein Theil der Sache ist; die Handlung der Personen und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein sehr erfahrner Schauspieler wäre im Stande dem Dichter zu sagen,

sagen, was er sowol überhaupt, als in besondern Stellen aus Rüksicht auf die Aufführung seines Stüks, in Acht zu nehmen habe. Wir können hievon nur unvollkommene Winke geben.

Ueberhaupt erfodert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für sie abgepaßte, Schreibart, die genau in dem Ton einer Person, die in einer Handlung begriffen ist, gestimmt seyn muß. Euripides konnte nicht wie Demosthenes, und Terenz nicht wie Cicero schreiben. Auch in der höchsten tragischen Schreibart, muß nichts den Geruch der Lampe des griechischen Redners verrathen. Alle Wörter, die blos dem Schriftsteller, oder dem Redner eigen sind, müssen da vermieden werden; weil die handelnden Personen weder Schriftsteller noch Redner sind. Die langen und gekünstelten Perioden sind hier gänzlich zu vermeiden, so wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entstehen; denn man spricht ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauspieler etwas sauer wird, wozu sein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorstellung etwas dämpft, hebt sogleich beym Zuschauer die Täuschung auf; er verliehrt die handelnde Person aus dem Gesichte und erblikt den Dichter.

In Rüksicht auf die Aufführung, muß der dramatische Dichter sich kürzer, als jeder andre Schriftsteller, ausdrüken. Aber seine Kürze muß nicht eine erkünstelte oder erzwungene Kürze seyn, dergleichen einige Schriftsteller, nach dem Muster, das Tacitus gegeben hat, annehmen. Hieher können wir einen Fehler rechnen, wiewol er mehr die Sachen, als den Ausdruk betrifft, von welchem kaum die besten dramatischen Dichter frey sind. Er besteht darin, daß sie ihre Personen so gar oft mehr sagen lassen, als der, mit dem sie sprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil dessen, was gesagt wird, gehört oft blos für den Zuschauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine bessere Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Personen, denen er die Reden in Mund legt, vor Augen, stellt er sich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Minen und der Ton ihrer Stimme auszudrüken vermögen, so wird er an sehr viel Orten weniger sagen, als ein andrer Schriftsteller, der eben dasselbe historisch, rednerisch oder poetisch zu sagen gehabt hätte. Denn selbst die Winke und das sogenannte stumme Spiel kommen ihm zu statten.

Eine vorzügliche Aufmerksamkeit von Seiten des dramatischen Dichters erfodern die Auftritte, wo ausser den würklich redenden Personen noch mehr andre zugegen seyn müssen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Personen vorfallen, da doch vier oder fünfe zugegen sind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieses gilt fürnehmlich von den Auftritten in ernsthaften Stüken, wo die handelnden Personen in die höchste Leidenschaft gesetzt sind. Da hat der Dichter am wenigsten zu thun, weil der höchste Grad starker Leidenschaften mehr stumm, als beredt macht. Mit desto größerer Ueberlegung hat er auf die Würkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiste erwarten sollte, mißlingen den Schauspielern gar zu oft, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter versieht es insgemein darin, daß er verschiedenen Personen Reden in den Mund legt, wo sie schweigen sollten, weil er den Auftritt nicht will stumm lassen.

Es ist zu wünschen, daß Kunstrichter, welche die Schauspiele fleissig besuchen, auf diejenigen Stellen besonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rüksicht auf die würkliche Aufführung, etwas versehen hat, und daß sie ihre Bemerkungen zum Besten der dramatischen Dichter bekannt machen. Denn es sind vielleicht über keinen Theil der schönen Künste weniger Beobachtungen, als über diesen gesammelt worden.

* *

Da Hr. S. in dem vorstehenden Artikel, eigentlich blos von der Einrichtung des Dialogen, und zwar nur in Rücksicht seiner Wirkung auf die Zuschauer, gehandelt, und nicht vorher untersucht hat, weder, in wie fern er, wenn er sonst dem Charakter, dem Zweck, und der Lage der redenden, und der mit ihr redenden Person, gemäß ist, gute oder böse Wirkung auf den Zuschauer hervorbringen, noch ob und wenn der Dichter das, was jene, dem was diese von ihm fordern, aufopfern muß: so lassen sich hier auch nur solche Nachweisungen geben, die auf den dramatischen Dialog überhaupt gehen. Diderot handelt davon in der, hinter seinem Hausvater, befindlichen Uebersetzung (S. 288 u. f. der Uebers. 2te Auflage.) — Cailhava in dem XIten Kap. des ersten Theiles seiner Art de la Comedie (S. 204) — und Lessing, vorzüglich an einem Orte, wo man es nicht suchen sollte, in s. Anti-Götz. — — Wenn übrigens Hr. Sulzer sagt, daß der dramatische Dichter überhaupt sich kürzer fassen könne, als der Erzähler: so empfehle ich, zur Vorbeugung alles Irrthums, welcher hieraus entstehen könnte, die Schrift des Hrn. Engel über Handlung, Gespräch und Erzählung (N. B. 16. vorzüglich S. 240 u. f.) — Was die zusammengesetzten Auftritte, und auch diejenigen anbetrift, wo mehr, als zwey Personen, mit ein und derselben Sache beschäftigt sind: so finden sich, in der vorhin angeführten Abhandlung des Diderot (S. 282 u. f.) einige gute Winke darüber; auch in Hrn. Eschenburgs Uebersetzung des Hurd (I. 397) ist die damit, schon für das Drama verknüpfte Schwierigkeit gerügt, und H. Lessings Urtheil darüber beygebracht.

Aufhaltung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort scheinet bequem, um einen in den schönen Künsten verschiedentlich vorkommenden Kunstgriff zu benennen. Er besteht in einer geschikten Verzögerung der Auflösung einer Verwiklung, die man ganz nahe glaubt. In dem Trauerspiel des Euripides, Iphigenia in Tauris, glaubt man, daß die Erkenntniß der Iphigenia und des Orestes sogleich erfolgen, und also ein Hauptknoten werde aufgelößt werden, sobald jeder des andern Namen hören werde. Aber der Dichter wußte die völlige Erkenntniß aufzuhalten; und die Aufhaltung sogar durch einige Auftritte durchzuführen. Eine solche Aufhaltung finden wir auch im VII Buche der Ilias. Hektor fodert einen der Griechen zum Zweykampf auf; Menelaus nimmt die Auffoderung an: man wird begierig, den Streit anzusehen: aber Agamemnon und Nestor kommen dazwischen, halten den Menelaus zurüke, der endlich von seinem Vorsatz absteht, und die Sache dem Ajax überläßt. Dadurch wird unsre Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwiklung der Sache zu sehen, noch mehr gereizt.

In dieser Reizung besteht demnach die Würkung der Aufhaltung, und eben dadurch wird das Vergnügen bey der Einwiklung desto größer. Ein Werk kann zwar so beschaffen seyn, daß die Vorstellungen ohne Aufhaltung, wie ein sanfter und immer gleich fließender Strohm,

Strohm, fort gehen; dergleichen Werke aber reizen weniger, als die, darin Verwiklungen und Aufhaltungen vorkommen; es sey denn, daß alles in der höchsten Natur und Einfalt auf einander folge. In allen andern Fällen sind Verwiklungen und Aufhaltungen nöthig, und von großer Würkung.

Die Aufhaltung betrifft nicht nur große Hauptverwiklungen eines Werks, sie hat auch in kleinen Theilen statt. Selbst in einzeln Gedanken kann sie vorkommen. So ist in folgender Stelle des Horaz eine merkliche Aufhaltung:

> Poſcimur. Si quid vacui ſub umbra
> Luſimus tecum, quod et hunc in annum
> Vivat et plures: age dic Latinum
> Barbite carmen.*)

Das erste Wort, Poſcimur, erwekt die Erwartung, was das seyn möchte, wozu der Dichter aufgefodert wird, und macht also einen Knoten; dieser wird durch alles, was zwischen Poſcimur und age dic steht, aufgehalten, und dadurch wird die Erwartung größer.

Auch in der Musik giebt es grössere und kleinere Aufhaltungen. In den größern wird ein Gedanke so behandelt, daß er gerade an der Stelle, wo man glaubt, er werde durch den Schluß sein Ende erreichen, aufs neue eine andre Wendung bekömmt.**) Kleinere Aufhaltungen kommen beständig bey Auflösungen der Dissonanzen vor, da ein dissonirender Accord, dessen Auflösung man erwartet, erst noch durch andre Dissonanzen geführt und hernach aufgelöst wird.

Bey jeder Verwiklung ist nothwendig eine Aufhaltung. Hier ist nur von der die Rede, welche der Künstler aus Ueberlegung verlängert, um die Vorstellungskraft desto mehr zu reizen. Er muß sich dieses Kunstgrifs nicht allzuoft bedienen, sonst ermüdet er. Die Aufhaltung ist von derjenigen Gattung Schönheiten, die sparsam und mit genauer Beurtheilung, wo sie nöthig seyn möchte, gebraucht werden muß. In der Musik wird der, welcher immer den kürzesten Weg zum Schluß eilet, unschmakhaft und wässerig; der aber, der niemals anders, als durch mancherley Umwege schließt, wird nicht weniger langweilig und verdrüßlich. Es lassen sich hierüber keine Regeln festsetzen. Ein scharfes Urtheil ist die beste Regel, und der Kunstrichter kann nichts mehr thun, als den Künstler vermahnen, aufmerksam auf den Gebrauch und Mißbrauch der Kunstgriffe zu seyn, damit er nicht aus Unachtsamkeit fehle.

Die Aufhaltung muß nicht mit der Unterbrechung des Endes einer Vorstellung verwechselt werden. Jene läßt uns die Sache, deren Verwiklung uns beschäfftiget, nicht aus dem Gesichte verliehren, sie ist ein Theil davon; diese aber bricht sie ab, und setzt etwas anders dazwischen. Dadurch entstehet eine widrige Würkung, weil der Zusammenhang der Vorstellungen würklich zerrissen wird. Nichts ist verdrüßlicher, als eine Geschichte zu lesen, wo, wie in dem Roman vom Amadis, die Begebenheiten, wenn man denkt, daß sie sich nun entwikeln werden, abgebrochen, und wegen einer neuen Geschichte ganz aus dem Gesichte verlohren werden. Die Episoden, wenn sie recht geschikt angebracht werden, gehören einigermassen auch zu der Aufhaltung.*)

Auflö-

*) Hor. Od. I. 32.

**) S. Cadenz.

*) S. Episode.

Auflösung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in der Kunstsprache verschiedentlich gebraucht, und kann, wegen der Wichtigkeit der Sache, die es ausdrükt, zum Kunstwort gemacht werden. Auflösung bedeutet überhaupt die Herstellung der Freyheit und Ordnung nach vorhergegangener Verwiklung. Dergleichen Auflösungen kommen in Werken der schönen Künste verschiedentlich vor. In der Musik wird die Harmonie oft verrükt; daher entstehen die Dissonanzen, die eine würkliche Unordnung sind, aus welcher durch die Auflösung, die Ordnung und völlige Harmonie wieder hergestellet wird. In der dramatischen Handlung ist allemal Verwiklung; verschiedenes streitet gegen einander; am Ende der Handlung entwikelt sich alles durch die Auflösung, die deßwegen in der französischen Sprache Dénouement, (Entwiklung des Knotens) genennt wird. Aber auch jede andre Handlung, und beynahe jede Vorstellung, darin vieles zugleich zu dem Ganzen einer Sache gehört, hat eine Verwiklung, und kann deßwegen einer Auflösung fähig seyn. Also kommen diese beyden Sachen fast überall vor.

Man kann keine Herstellung der Ordnung sehen oder empfinden, ohne dadurch angenehm gerührt zu werden. Daher kommen Verwiklungen und Auflösungen so vielfältig in den Werken der Kunst vor, weil sie ihnen Kraft und Reizung geben. Der Ursprung alles Vergnügens ist in der Thätigkeit unsers Geistes zu suchen; diese fühlen wir zu wenig, wenn unsre Vorstellungen unaufgehalten in einem sanften Laufe fortgehen; denn da ist nirgend eine Anstrengung nöthig, durch welche wir uns unsrer Thätigkeit bewußt sind. Diese empfinden wir nur bey Hindernissen, bey gegen einander laufenden Vorstellungen, beym Streit der Elemente, die auf uns würken. Da bemüht sich der Geist die Ordnung wieder herzustellen: je schneller und vollkommener dieses geschieht, wenn nur vorher die Anstrengung aufs höchste gestiegen ist, je größer ist das Vergnügen.

Weiter wollen wir die allgemeine Betrachtung dieser Sache nicht treiben; sondern von den Auflösungen sprechen, worüber Kunstverständige schon längst besondere Betrachtungen angestellt haben.

Auflösung der dramatischen Verwiklung.

Dadurch versteht man die Hauptauflösung, wodurch das ganze Stük sein Ende erreicht. Sie wird auch nach einem griechischen Worte Catastrophe genennt.*) Wie eine Berathschlagung, wenn sie ordentlich vollendet wird, einen Entschluß hervorbringt, so hat jede Handlung einen Erfolg; nämlich es wird etwas bewürkt, das alle weitere Bemühung und Unternehmung über die Sache unmöglich macht. Ein Friedensschluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf, und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reise gerichtet war, endiget dieselbe. In verwikelten Handlungen, wie die dramatischen sind, finden sich entweder Hindernisse und Schwierigkeiten, die sich dem Erfolg entgegen stellen; oder es zeiget sich in dem Charakter der Hauptpersonen etwas, wodurch eine merkwürdige Veränderung in ihren Glüksumständen entstehen muß; wobey sich aber so viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren.

Das-

*) Catastrophe: conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Scalig. Poet. L. I. c. 9.

Dasjenige, was diesen Ausgang oder jenen Erfolg bestimmt und auch begreiflich macht, ist eigentlich die Auflösung der Handlung. So ist im Oedipus in Theben des Sophokles die völlige Entdekung, daß jener der Sohn und Mörder des Lajus sey, die Auflösung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg bestimmt, daß Oedipus den Thron verläßt und sich selbst verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht; und so ist in Addisons Cato der Selbstmord dieses Helden die Auflösung, wodurch der Ausgang der Sache bestimmt, und die ganze Handlung völlig geendiget wird.

Die Auflösung ist vollkommen, wenn sie natürlich und vollständig ist, auch zu rechter Zeit geschieht. Natürlich ist sie, wenn sie nicht nur aus der Handlung selbst entsteht, sondern so, daß nichts übertriebenes, nichts unwahrscheinliches in den Ursachen ist, wodurch sie bewürkt wird. Der Charakter des Cato macht seinen Entschluß sehr natürlich; eben so natürlich ist die so oft vorkommende Auflösung in Comödien, da ein Vater seinem Sohn aus Zärtlichkeit nachgiebt und in etwas williget, was er zu hintertreiben gesucht hat; daß ein listiger Mann, wie Ulysses, aller Hindernisse ungeachtet zu seinem Zwek kommt; daß eine tollkühne Unternehmung zuletzt etwas hervorbringt, das einen unglüklichen Ausgang bewürkt. Es kommt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menschen und menschlicher Zufälle habe, daß er keine Würkung zeige, deren Ursache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natürlichen Lauf der menschlichen Dinge nicht angemessen sey. Es ist aber nicht genug, daß er selbst die Möglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Lauf der physischen oder sittlichen Natur begreife; auch der Zuschauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen schon von weitem gewisse Sachen einfließen lassen, die hernach bey der Auflösung alles begreiflicher machen. Dieses nennt man die Auflösung vorbereiten.

Wie in der Natur kein Sprung statt hat, so muß auch der Dichter bey seinen Auflösungen keinen machen. Läßt er eine Passion, oder eine Unternehmung, für die kein guter Ausweg vorzusehen war, plötzlich einen solchen finden, so geschehe es so, daß aus der Lage der Sachen erst nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen können. Es giebt bisweilen Auflösungen, die ans Unnatürliche gränzen, und eben deßwegen sehr schön werden; weil das, was unmöglich geschienen hat, desto lebhaftere Eindrüke macht, wenn man es würklich und aus begreiflichen Ursachen bewürkt findet. So scheinet es unnatürlich, daß ein Mensch plötzlich seine Sinnesart ändere, daß er aus einem Bösewicht ein rechtschaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und gütiger Regent werde. Dennoch finden sich würkliche Veränderungen dieser Art in der Natur. So hätte es angehen können, daß Corneille seinem Trauerspiele Rodogüne durch eine andre Auflösung einen guten Ausgang gegeben hätte. Er hätte die Bosheit und Rachgier der Cleopatra auf den höchsten Gipfel kommen lassen. Denn hätte sie durch eine Rükkehr auf die mütterliche Zärtlichkeit erst über ihr Vorhaben gestutzt; dieses hätte sie zu einigem Nachdenken über ihre ungeheure Bosheit und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Fälle sind in der Natur vorhanden. Der Dichter hatte sogar diese Auflösung im

dritten Auftritt des vierten Aufzugs vorbereitet, da er die Cleopatra zum Antiochus sagen läßt:

> Vos larmes dans mon cœur ont trop d'intelligence,
> Elles ont presque éteint cette ardeur de vengeance.
> Je ne puis refuser des soupirs a vos pleurs.
> Je sens que je suis mére auprès de vos douleurs.
> C'en est fait, je me rends et ma colére expire,
> Rodogune est à vous, aussi bien que l'empire.

Da man Beyspiele von bewundrungswürdigen Veränderungen der Sinnesart der Menschen hat, so könnten dergleichen zu Auflösungen bisweilen versucht werden.

Es verdient wegen der Comödie angemerkt zu werden, daß die Alten verschiedentlich Auflösungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es itzt nicht mehr seyn würden. Plautus und Terenz finden oft die Auflösung dadurch, daß ein längst vergessener, oder für todt gehaltener Mensch plötzlich wieder erscheint; daß ein Vater sein Kind erkennet, das er längst vergessen hatte. Dergleichen Auflösungen sind zwar noch itzt möglich; sie müssen aber, um wahrscheinlich zu seyn, mit mehr Vorsicht behandelt werden, als jene Alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Aussetzung der Kinder, durch die Sclaverey, in welche man durch den Krieg oder Menschenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker unter einander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrnen Person nachzufragen, viel natürlicher waren, als sie itzo sind.

Die unnatürlichen Auflösungen sind die, welche man Maschinen nennt, davon in einem besondern Artikel gesprochen worden.

Zur vollkommenen Auflösung gehört auch die Vollständigkeit, die darin besteht, daß unsre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung so erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß sich die einzeln Personen, die Vorfälle, die in der Handlung aufstoßen, als so viel Linien vorstellen, die entweder gerade oder krumm sich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebrochen werden, oder sich verliehren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Gesichtspunkt hingehen. Die Charaktere müssen völlig entwikelt seyn, daß der Zuschauer nichts mehr davon zu wissen verlanget; die verschiedenen Unternehmungen müssen ihr Ende so erreichen, daß die Fortsetzung derselben unmöglich wird, und das Schiksal der Personen muß durch die Auflösung völlig bestimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entstehen kann. Plautus hat verschiedentlich gegen diese Vollständigkeit der Auflösung gefehlt. So hat sein Stük, das er *Mostellaria* genennt hat, eine so unvollständige Auflösung, daß das Ende davon ganz abgeschmakt wird.

Es ist zwar eben nicht nöthig, wie einige meynen, daß die Auflösung zuletzt alle Personen auf die Bühne vereinige; genug, wenn dieselbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unsre Erwartung über die Personen befriediget, sie seyn zugegen oder nicht.

Endlich muß die Auflösung zu rechter Zeit geschehen; nämlich, wenn unsre Erwartung auf das höchste gekommen ist. Nicht eher, weil sie sonst nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig ist;*) nicht später, damit die

*) S. Aufhaltung.

die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnehme. Beydes ist sehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorstellungen bey der Auflösung die stärksten Eindrücke im Gemüthe zurük läßt.

Vom Ausgange, der durch die Auflösung bewürkt wird, ist besonders gesprochen worden.*)

Will man gegen die Wichtigkeit aller dieser Anmerkungen, so wie gegen alles, was die Regeln der Vollkommenheit eines Werks betrifft, einwenden, daß viele Stüke sehr gefallen, darin diese Vorschriften nicht beobachtet sind: so kann man einmal für allemal dieses zur Antwort nehmen, daß jene Stüke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch diese Regeln wären beobachtet worden.

Was hier von der Auflösung der dramatischen Handlung angemerkt ist, kann auch auf die epische Handlung angewendet werden. Die Kunstrichter haben davon weniger geschrieben, weil der Dichter in dieser weniger Zwang fühlt, und also allen Foderungen leichter genug thun kann.
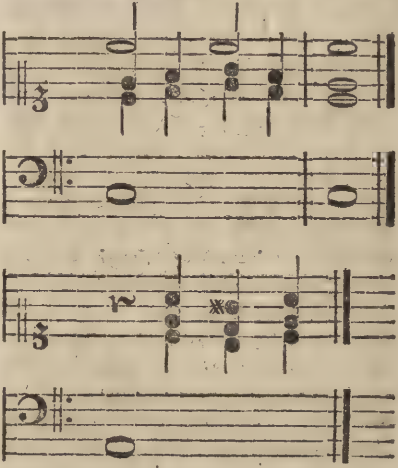
* *

Von der Auflösung im **Drama** handeln noch: Aristoteles περι ποιητ. (XII, wo die Rede nähmlich vom Exodus ist, und XVIII.) und mithin s. Commentatoren, als Dacier (S. 181 und 327. Ed. d' Amst. 1733.) Curtius (S. 182. 271 u. f.) so wie Aubignac, im 9ten Kap. des 2ten B. seiner Pratique du Théatre (S. 122. 1 B. Amst. 1715. 8.) — Cailhava, in dem 31ten Kap. des 1ten und im 40ten Kap. des 2ten Theils s. Art de la Comedie (1. 502. 2. 468.) — — Von der Auflösung in dem epischen Gedichte handelt Bossu in dem Traité du Poeme épique in dem 13ten und 15ten Kap. des 2ten Buches (S. 149 u. f. Amsterd. 1693. 12.) — Von der dramatischen sowohl, als epischen Auflösung, Batteux in s. Einleitung in die sch. Wiss. im 6ten Kap. des 3ten Art. Abschn. 1. Th. 2. (2. 33. 4te Ausg.)

*) S. Ausgang.

Auflösung der Dissonanz in der Musik.

Hier wird das Wort Auflösung in einer ganz besondern engen Bedeutung genommen; denn nicht eine jede Herstellung der völligen Harmonie, sondern nur eine gewisse Gattung derselben bekömmt den Namen der Auflösung. In den beyden hiebey geschriebenen Beyspielen



wird die Harmonie durch Dissonanzen zerstöhrt, da in dem zweyten und vierten Viertel des ersten Takts zwey Dissonanzen anstatt der Consonanzen stehen, sogleich aber wieder in Consonanzen durch steigen oder fallen eintreten; in dem andern Beyspiel aber werden gar alle Consonanzen in Dissonanzen verwandelt, die aber gleich wieder in die Consonanzen zurüktreten. Dergleichen Fälle aber werden nicht zu den Auflösungen gerechnet.*) Diese Dissonanzen erscheinen ohne Vorbereitung, und verschwinden auch plötzlich wieder; indem sie nur in geschwinden Bewegungen statt haben, wo das Ohr kaum Zeit hat sich wieder nach der reinen Harmonie zu sehnen. Die eigentlichen Auflösungen betreffen nur diejenigen Dissonanzen, die durch Bindun-

*) S. Durchgang; Verwechslung.

Bindungen vorbereitet worden, und folglich wieder entbunden oder aufgelöst werden müssen. Weil diese Dissonanzen entweder wegen ihrer längern Dauer, oder wegen des darauf liegenden Nachdruks, merklichen Eindruk machen, und dem Gehör ein würkliches Verlangen nach der Herstellung der Ordnung erweken: so muß diese Herstellung auf eine befriedigende Weise geschehen. Daher sind die Regeln von der Auflösung der Dissonanzen entstanden. Je langsamer die Bewegung ist, und je daurender oder nachdrüklicher der Eindruk der Dissonanzen gewesen ist, je genauer muß man sich bey ihrer Auflösung an diese Regeln binden. Ein kleines Versehen dabey wird einem wohlgeübten Ohr sehr empfindlich.

Diese Regeln sind von den ältern Tonsetzern größtentheils für die langsamen Choräle und für die nachdrükliche Allabreve-Bewegung erfunden worden, wo die Harmonie mit grosser Genauigkeit will behandelt seyn. Daß große Meister in geschwinden Sachen, und in dem, was man die galante Schreibart nennt, sich nicht allemal pünktlich an diese Regeln binden; (wiewol auch da die größten Meister sich am wenigsten Freyheiten erlauben) soll Anfänger, oder minder geübtere, nicht zur Nachläßigkeit verleiten. Es ist allemal sicherer, sich die Regeln ganz geläufig zu machen, damit sie nicht zur Unzeit übertreten werden.

Bey Auflösung der Dissonanzen ist eigentlich nur eine einzige Regel zu beobachten. Jede Dissonanz tritt bey der Auflösung in die nächste diatonische Stufe unter sich, so daß sie daselbst zu einer Consonanz wird. Diese letzte Bedingung bestimmt die Fortschreitung oder das Stillliegen des Basses, wenn die Dissonanz in den obern Stimmen ist; und der obern Stimmen, wenn die Dissonanz im Baß ist. Wie diese Regel der Auflösung in allen Fällen beobachtet werde, erhellet aus der Tabelle der Dissonanzen.*) Von der großen Septime, die aufwärts geht, ist anderswo gesprochen worden.**)

Rameau und die, welche seine Theorie annehmen, haben Dissonanzen, welche bey der Auflösung einen diatonischen Grad herauf treten. Diese sind bis itzt von den deutschen Harmonisten nicht angenommen.†)

Aufputzen der Gemählde.

Es ist eine für die Liebhaber der Mahlerey wichtige Sache, wenn Gemählde, die durch Alter und andere Zufälligkeiten schadhaft, oder durch Staub und Unreinigkeiten verdunkelt worden, wieder zu ihrer ersten Schönheit können hergestellt werden. Dieses Aufputzen der Gemählde hat man in der neuern Zeit sehr hoch gebracht, und dadurch manches schöne Stük, das schon als verdorben, oder fast ausgelöscht, in einen Winkel gesetzt, und der Vergessenheit übergeben worden, wieder in die Bildergallerien und zu großem Ansehen gebracht. Man hat sogar Mittel gefunden, die Gemählde von dem Grund, er sey Leinewand oder Holz, abzunehmen, und auf einen neuen überzutragen. Eine für die Erhaltung der Gemählde wichtige Erfindung.

Zu dem Aufputzen gehören verschiedene wichtige Handgriffe, und überhaupt eine große Vorsichtigkeit. Wenn ein in der Sache nur halb erfahrner Mann sich daran waget, so läuft er Gefahr, das Gemählde zu verderben. Diejenigen Liebhaber, die gute, in schlechten Zustand gerathene, Stüke besitzen, müssen sich sehr wol vorsehen, daß sie selbige durch ungeschikte Aufputzer nicht noch mehr

*) S. Dissonanz.
**) S. Septime.
†) S. Dissonanz; Sexte.

mehr verderben lassen. Es ist deßwegen gut, daß die ganze Sache unter den Händen der besten und erfahrensten Künstler, als eine Art Geheimniß bleibe, an welches sich keiner wagen soll, der darin nicht vollkommen unterrichtet ist. Es ist zwar viel davon bekannt worden,*) aber niemanden zu rathen, die Künste an guten Gemählden zu probiren.

Der Mahler, Schulze, in Berlin, der seit vielen Jahren diese Kunst mit dem glüklichsten Erfolg ausübet, ist in diesen Gegenden der einzige, dem man auch die besten Sachen mit Zuversicht anvertrauen kann. Auch besitzt Herr Riedel, churfürstl. Gallerie-Inspektor in Dresden, vorzügliche Geschiklichkeit in dieser Kunst.

* *

Außer der, von Hrn. Sulzer, angeführten Anweisung zum Aufputzen der Gemählde, welche eigentlich aus dem handmaid to the Arts genommen ist, hat man noch, von Lud. Crispi, einen Brief über diese Materie in den Lettere sulla Pittura, Scoltura etc. — Bemerkungen über die damit gespielten Betrügereyen, und die Folgen für den Werth der Gemählde, finden sich in dem Gentlem. Magaz. 1764. S. 534.

Aufriß.
(Baukunst.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, oder eines einzeln Theils desselben, in der die Umrisse aller Theile, die auf einmal ins Auge fallen können, nach ihrer wahren verhältnißmäßigen Größe angezeiget werden. Diese Zeichnung ist von der perspektivischen Zeichnung darin unterschieden, daß weder ein gewisser Augenpunkt, noch eine Ansicht, dazu genommen ist; da die perspektivische Zeichnung das Außere oder Innere eines Gebäudes so vorstellt, wie es aus einem gewissen Gesichtspunkt in die Augen fällt.

Der Aufriß, etwas groß gezeichnet, dienet dem Baumeister und den Werkleuten zur beständigen Richtschnur in Bestimmung aller Theile. Denn nach diesem Riß nehmen sie alle Höhen und Breiten eines jeden Theiles.

Aufschlag.
(Musik.)

Die schwache Zeit des Takts, da der, so den Takt schlägt, die Hand oder den Fuß aufhebt. In dem Takt von zwey Zeiten fällt der Aufschlag in die zweyte Zeit; in die dritte, wenn der Takt drey Zeiten hat; und in die zweyte und vierte, wenn er aus vier Zeiten besteht.**) Man sagt von einem Tonstük, es fange im Aufschlag an, wenn es kurz oder ohne Accent mit der letzten Zeit eines Taktes anfängt, auf welche sogleich der Anfang des zweyten Taktes folget. So muß ein Gesang anfangen, dessen Text jambisch ist, weil es nicht angeht, daß ein Jambus einen Takt ausmache; denn die erste Sylbe oder der erste Ton des Takts ist immer nothwendig lang. Also behandelt die Musik die jambische Versart, als wenn sie trochäisch mit einer vorgesetzten kurzen Sylbe wäre. Anstatt

Komm Do | ris komm | zu je | nen Bu | chen,

liest der Tonsetzer

Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen.**)

Aufschrift.
(Beredsamkeit.)

Eine kurze Rede, wodurch eine merkwürdige Sache auf einem Denkmal ausgedrukt wird.†) Man kann die Auf-

*) S. Bibliothek der schönen Wissensch. IV. Theil.

*) S. Takt.
**) S. Takt; Zeiten.
†) S. Denkmal.

Aufschrift, ob sie gleich nicht nothwendig in Versen gemacht wird, als eine besondre Art des Sinngedichtes ansehen, und sie ein Sinngedicht zu einem Denkmal nennen. Die Aufschrift soll, ihrer Absicht gemäß, etwas ganz merkwürdiges, auf die kürzeste und nachdrüklichste Weise sagen. Sie gehört deßwegen unter die Werke, deren Wichtigkeit man nicht nach ihrer Größe schätzen soll; denn es ist oft schwerer eine vollkommene Aufschrift, als eine große Rede zu machen. Eine weitläuftige Sache durch wenige Meisterzüge bezeichnen, durch wenig Worte viel sagen, ist in redenden Künsten gerade das schwereste. Da man weder Beschreibungen, noch ausgeführte Bilder brauchen kann, die Einbildungskraft stark zu rühren, so müssen die wenigen Ausdrüke, von der größten Fruchtbarkeit, Stärke und Einfalt seyn. Es kann nur einem recht guten Genie gelingen, eine vollkommene Aufschrift zu machen, und noch gehört ein glüklicher Augenblik dazu. Wie viel man auch in der kürzesten Aufschrift sagen könne, sieht man aus der, welche Poußin auf das Grabmal einer Schäferin in einem berühmten Gemählde gesetzt hat: Auch ich war in Arcadien. Man lese nach, was der Abt du Bos *) hierüber angemerkt hat.

Die Alten waren oft sehr glüklich in Aufschriften: und denen, welche in dieser Art zu arbeiten haben, ist zu rathen, daß sie die Aufschriften, welche Pausanias in seiner Beschreibung Griechenlands aufbehalten hat, die, welche man in den griechischen Anthologien findet, auch die besten von denen, die man aus alten Denkmälern gesammlet hat, fleißig studiren.

Außer der sinnreichen Erfindung wird auch ein vollkommener Ausdruk zu der Aufschrift erfodert. Er muß Einfalt, Stärke, Kürze verbinden, und von sehr gutem Wolklang seyn, damit er desto gewisser im Gedächtniß bleibe. Wo es angeht, sollte die Aufschrift in Versen seyn, in halben Versen, in ganzen einzeln, in zweyen oder vieren, die man Hemistichia, Disticha, Tetrasticha, nennt. *) Weil man aber in einer so sehr kurzen Rede wenig Freyheit hat, so geht dieses nicht allemal an. Anstatt der Verse muß man die Rede in kurze, wol ins Gehör fallende, Sätze eintheilen. Es ist daher eine besondre Schreibart für die Aufschriften entstanden, welche man den Stylum lapidarem nennt. Als ein Muster einer guten Aufschrift, kann die angeführt werden, welche auf der bey Murten in der Schweiz stehenden Capelle, darin die Gebeine der dort in der bekannten Schlacht gebliebenen Burgunder zusammengelegt sind, zu lesen ist:

DEO. OPT. MAX.
CAROLI INCLYTI FORTISSIMI
DUCIS BURGUNDIAE EXERCITUS MURATUM
OBSIDENS AB HELVETIIS
CAESUS
HOC SUI MOMUMENTUM RELIQUIT.

Wegen der edlen Einfalt verdienet auch die Aufschrift an dem Invalidenhaus bey Berlin angeführt zu werden: LAESO ET INVICTO MILITI. Hingegen ist auf einem der größten öffentlichen Gebäude dieser Stadt eine deutsche Aufschrift, die einem Handwerksmanne zur Schande gereichen würde.

Man hat bisweilen die Frage aufgeworfen, ob es nicht wol gethan wäre, wenn die Mahler ihre Werke, nach Art der Denkmäler, durch Aufschriften erläuterten. Es läßt sich leicht sehen, daß ein Gemählde dadurch

*) Reflexions sur la poesie et la peinture T. I. Sect. VI.

*) S. Vers.

dadurch sehr viel gewinnen kann.*) Aber es ist schwer sie so schicklich anzubringen, als Poußin in dem angeführten Fall es gethan hat. Doch sind sehr viel Wege dazu. Sie können auf Gebäude, auf Denkmäler, auf Gefäße, und andere Nebensachen des Gemähldes angebracht werden. Wem ein Kupferstich von Fueßli, der 1708 in London herausgekommen ist, darauf Dion, wie er in Syrakusa ein Gespenst sieht, vorgestellt wird, zu Gesichte kommt, der kann darauf vielerley gute Wege, Aufschriften anzubringen, auf einmal sehen. Die Sache ist wichtig, und verdienet eine genaue Ueberlegung.**)

* *

Anweisungen zu Aufschriften sind verschiedene da; aber die Verfasser derselben, so viel ich deren kenne, sind größtentheils mehr auf Witzeleyen und Künsteleyen, als auf den wahren Ton der Aufschrift bedacht gewesen. Indessen glaube ich sie doch nicht gänzlich übergehen zu dürfen; von den Italienern sind folgende Werke hierüber abgefaßt: De modo conficiendi Inscriptiones, Auct. Franc. Pola, Ver. 1626. 4. (das Buch ist, ursprünglich, italienisch geschrieben; aber in der Ursprache mir nie zu Gesichte gekommen) — Il Cannochiale Aristotelico, ò sia idea dell' arguta et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l' arte oratoria, lapidaria et symbolica . . . del Conte Emanuele Tesauro . . . Torino 1654. 4. verm. Vened 1682. 4. lat. Leipz. 1698. 4. und 1714. 4. — Epigraphica, s. elogia inscriptionesque quodvis genus pangendi ratio, ubi de inscriptionibus . . . facili modo differtatur, subjectisque exemplis antiquis ac recentioribus . . . praecepta dilucidantur, Auct. Octav. Boldonio . . . Peruf. 1660. f. — Epigraphae religiosae, memoriales, mortuales et encomiasticae, von ebendems. Rom. 1670. 4. — Ars nova argutiarum eruditae ac honestae recreationis, in duas partes divisa; prima epigrammatum, altera inscript. argutarum, Auct. Iac. Masenio, Mod. 1660. 4. Col. Agr. 1668. 8. — Epigrafia, o sia l'arte di comporre le Iscrizione Latine, ridotta a regole da Gaet Buganza, Mant. 1774. 4. — De Stylo inscription. latin. lib. III. a Steph. Ant. Marcelli. Rom. 1780. f. m. K. (zum Nachschlagen, als ein Exempelbuch, gut.) — — Von Franzosen: Traité des Inscriptions, par Jacq. Ravenau, Par. 1666. 12. — Discours sur le Style des Inscriptions von Boileau (in s. W.) — — Von Deutschen: Christ. Weisii de Poesi hodiernopoliticorum, s. de argutis inscriptionibus Lib. II. Ienae 1738. 8. — — Die übriggebliebenen Aufschriften der Alten, deren Studium Hr. Sulzer, mit Recht, als die beste Anleitung zur Theorie derselben empfiehlt, sind häufig gesammelt und erklärt worden. Es war eine Zeit, wo dieses Studium, dessen Nutzen in Rücksicht auf Geschichte überhaupt, und andere Dinge mehr, hier zwar nicht in Betracht kommt, aber doch unläugbar ist, mit sehr vielem Eifer betrieben wurde; sogar ein Pabst, Nicolaus der Fünfte, gab die Kosten der Reise her, welche der erste Sammler, dessen Arbeit bekannt geworden ist, Cyriacus, deswegen unternahm. Die wichtigsten dieser Sammlungen, in welche die einzeln aufgesuchten und erklärten, größtentheils mit aufgenommen worden, und die wichtigsten Werke, in welchen sich dergleichen befinden, sind folgende: Epigrammata graec. et lat. reperta per Illyricum a Cyriaco Anconit. fol. (ohne Druckort und Jahrszahl; aber zu Rom, in dem Barberinischen Pallaste, gedruckt) n. A. R. 1747. fol. — Conr. Peutingeri Inscript. Aug. Vind. 1505. f. — Iac. Mazochii Epigram. antiquae urbis, Rom. 1512. f. — Pet. Apiani et Barth. Amantii Inscript. non tantum Rom. sed totius fere orbis, Ingolst. 1534. fol. — Mart. Smetii Inscript.

*) S. du Bos Reflex. etc. T. I. Sect. 13.

**) S. Allegorie; Historie.

script. antiquae per Europam passim obviae, cum auct. Iusti Lipsii, Lugd. B. 1588. f. — Les illustres observations antiques du Sr. Gab. Symeon, en son dernier voyage d'Italie l'an 1557. Lyon 1558. 4. — Steph. Zamosii Analecta lapidum vetustor. et nonnullar. in Dacia antiquit. Pat. 1593. 8. — Ioh. Iac. Boissardi Antiquitates urbis Romae, Frcft. 1597. f. ebend. 1627. f. ebend. 1692. f. — Iani Gruteri Inscriptionum romanar. Corpus, in offic. Commeliana, 1603. f. Heidelb. 1680. f. notis Marq. Gudii emend. cura Io. G. Graevii, Amstel. 1707. f. — I. B. Ferretii Musae lapidar. antiquorum in marmor. carmina, cum explicat. Ver. 1672. f. — Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece et du Levant, par Jacq. Spon et George Wheler, Lyon 1678. 8. deutsch, Nürnb. 1690. f. engl. 1682. f. — Iac. Sponii Miscellan. Antiquitatis erud. Lugd. Bat. 1679-1685. fol. 2 Th. — Th. Reinesii Syntagma inscription. antiquar. inprimis Romae veter. c. comment. Lips. 1682. f. — Raph. Fabretti Inscript. antiqu. Rom. 1699. f. ebend. 1702. f. — Inscriptiones antiquae Gr. et Rom. quae extant in Etruriae urbibus, c. Ant. Mar. Salvinii et Gorii not. cura Ant. Fr. Gorii, Flor. 1727. f. — Ioh. B. Donii Inscript. antiq. cum notis et indice Ant. Franc. Gorii . . . Flor. 1731. f. — Antiquae Inscript. cum gr. tum lat. olim a Marq. Gudio collectae, nuper a Ioa. Koolio digestae, nunc a Frid. Nesselio editae . . . Leov. 1731. f. — Marmora Arundeliana, Seldeniana aliaque Acad. Oxon. donata, c. commentar. . . . Lond. 1732. f. — Lud. Ant. Muratorii novus thesaurus veter. Inscript. Mediol. 1739. f. — Museum Veronense, h. e. antiquar. Inscript. atque Anaglyphor. collectio, Ver. 1749. f. — F. M. Bonadae Anthologia, seu Collectio omnium veter. Inscript. poeticar. tam graec. quam latinar. in antiquis lapidibus sculptar. Rom. 1751. 4. 2 B. — Inscriptiones atticae, nunc demum ex schedis Maffei editae, lat. interpret. illustratae ab Ed. Corsino, Flor. 1752. 4. — Rich. Pockokes Beschreibung des Morgenlandes und einiger andern Länder, Erl. 1754. 4. — Iac. Ph. d'Orville Sicula, quibus Sicil. vet. rudera illustrantur . . . Amstel. 1764. — Inscrizione antiche, con qualche Spiegazioni, di Bened. Passionei, Lucca 1764. f. — Le antiche Inscrizioni di Palermo, c. f. Palermo 1765. 4. — Siciliae et adjacent. insular. veter. Inscription. nova collectio . . . (von dem Prinzen von Torremuzza) Par. 1769. 4. — Inscriptiones ant. pleraeque nondum editae: in Asia minori et Graecia, praes. Athenis collectae . . . Ed. Ric. Chandler . . Oxon. 1774. f. — Musei Capitolini ant. Inscript. a Franc. Eug. Guasco . . . nunc primum conjunctim editae . . . Rom. 1775-1778. f. 3 B. — Auch finden sich dergleichen noch in des Gr. Caylus Recueil d'Antiquités . . . — in des Montfaucon Antiquité expliquée . . . — in den Memoires de l'Acad. des Inscript. u. a. O. m. — — Zur Verständlichkeit und Benutzung alter Aufschriften können folgende Werke dienen: Scip. Maffei artis criticae lapidariae quae extant, ex ejusd. autogr. a . . . Ioa. Frc. Seguierio fideliter exscripta, et a Seb. Donato edita . . . Luc. 1765. f. — Istituzione antiquar. lapidaria, o sia introduzione allo studio delle antiche iscrizione, in tre libri proposta, Rom. 1770. 8. (von dem Jes. Fr. Ant. Zaccaria) — — Und in J. Fr. Christs Abhandl. über die Litteratur und Kunstwerke . . . Leipz. 1776. 8. sind (S. 48 u. f.) sowol über die Theorie als die Litteratur der Aufschriften sehr gute Winke und Nachrichten enthalten. — —

Auftritt.

(Schauspiel.)

Der Theil der dramatischen Handlung, der ununterbrochen von denselbigen Personen behandelt wird. Ein

Ein Auftritt ist zu Ende, und ein neuer fängt an, sobald eine Person von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzukömmt. Wenigstens ist dieses die itzige Bedeutung des Worts. Wir finden zwar in einer Comödie des Plautus, daß ein solcher Auftritt in drey Scenen vertheilt ist. *) Taubmann merkt dabey an, daß dieses vermuthlich deßwegen geschehen, weil die Reden der Personen in diesem Auftritt zweymal durch Tanz und Gesang unterbrochen worden. Daß in den dramatischen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darin erscheinenden Personen voran stehen, ist eine Mode der neuern Zeit, und hat weiter nichts auf sich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stük, ihre Länge, die Anzahl der Personen, diese Punkte sind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung; daß keine Person ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund, weder weggehen noch auftreten soll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer seyn, sondern jeder Auftritt mit dem folgenden in enger Verbindung stehen soll. Beydes erfodert die Natur der Sache. Doch werden diese Regeln, so wie alle andere, vielfältig übertreten. In den englischen Comödien kömmt dieses besonders oft vor, daß zwey Personen abtreten und die Bühne leer lassen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden; so daß man lange nicht weiß, wie diese hieher kommen, oder in was für Verbindung sie mit den vorigen stehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zuletzt läßt sich für jeden Fehler eine Entschuldigung finden. Gewiß aber ist es, daß dergleichen nicht zusammenhängende Auftritte die Aufmerksamkeit zerstreuen, und daher würkliche Fehler sind.

*) Stichus Act. V. Scen. 5. 6. 7.

Aus allzuängstlicher Beobachtung des Zusammenhangs begehen die französischen und deutschen Dichter einen andern Fehler, der würklich anstößig ist. Sie lassen oft die Ankunft einer neuen Person förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob sie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieses Mißtrauen in die Aufmerksamkeit des Zuschauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo diese Ankündigung nöthig ist; aber sie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung ist die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Personen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthey für sich handelt, als wenn die andere sie noch nicht bemerkt hätte, mit der größten Behutsamkeit anzubringen sind. Insgemein sind sie abgeschmakt. Unsere Schaubühnen sind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da giengen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen sehr lustig, wovon Plautus in dem zweyten Auftritt des zweyten Aufzugs im Poenulus ein gutes Beyspiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts oder sehr wenig Worte gesprochen werden, sind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewissen Gelegenheiten sehr gute Würkung thun; wenn nur der Dichter sich auf die Geschiklichkeit der Schauspieler verlassen könnte. In der Oper wären sie leichter zu behandeln; weil die Musik der stummen Handlung zu Hülfe käme. Der besondern Gattung der Auftritte, wo alle Leidenschaften auf das höchste gestiegen

stiegen sind, ist anderswo gedacht worden. *)

❧ ❧

Was Hr. Sulzer in diesem Artikel von der nothwendigen, oder, wie er sich ausdrückt, **aus der Natur der Sache**, hergeleiteten **Verbindung** der verschiedenen Auftritte sagt, ist wohl nicht aus der Natur der Sache, sondern aus dem französischen Drama, und den Kunstrichtern dieser Nation abstrahirt; denn wenn, wie die Erfahrung es lehrt, die Täuschung nicht, durch das Gegentheil gemindert, und, auch in der Natur, eine ganze Handlung sehr oft ausgeführt wird, ohne daß alle Augenblicke, oder alle Theile derselben, auf diese Art mit einander verbunden, oder aneinander gekettet wären: so kann die Vorschrift unmöglich in der **Natur der Sache** gegründet seyn. Unstreitig ist diese ganze Lehre, aus dem allgemeinen Begriff einer Handlung entstanden; aber allgemeine skelettirte Begriffe muß man ja nicht gänzlich auf Darstellungen von Dingen, welche sich wirklich ereignet haben, oder die wir, vor unsern Augen sich solten ereignen sehen, anwenden; das ist nichts, als falscher Gebrauch von Philosophie, von welchem, wie mir dünkt, in der Theorie der Künste, nur zu viel Spuren zu finden sind. Wenigstens läßt sich diese Lehre schlechterdings nicht aus den Beyspielen der Alten herleiten; und wenn Hr. S. es blos als eine Eigenthümlichkeit der englischen Bühne ansieht, daß zwey Personen abtreten, und zwey andre auftreten, ohne daß zwischen dem, was diese und was jene sagen, eine Verbindung wäre: so scheint er sich hier gar nicht der auf uns gekommenen Werke der Griechen und Römer erinnert zu haben. Zwar war bey Stücken, deren Scene gewöhnlich ein öffentlicher Platz ist, dieses vielleicht natürlicher, als bey solchen, welche in geschlossenen Zimmern oder Häusern spielen; allein selbst Corneille sah diese Verbindung nur für **Zierde**, nicht für **Regel** an; und Diderot in seiner Abhandlung über die dramatische Dichtkunst hinter seinem Hausvater (S. 296. der Ueb. 2te Aufl.) sagt: „Terenz läßt das Theater wohl dreymal hinter einander leer, und das mißfällt mir, besonders in den letzten Aufzügen ganz und gar nicht; . . . . es scheint eine große Verwirrung anzuzeigen.“ — Auch haben unsre mit diesen Künsten so hochprahlenden Nachbarn jenseits des Rheins nichts, als den Schein derselben, wie es Lessing in seiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Voltairischen Merope (I. S. 357) anschaulich genug gemacht hat. Die Sache scheint also nur dann ihren Werth zu haben, wenn sie der wirklichen völligen Darstellung der Begebenheit oder des Charakters, welche der Dichter unternommen hat, gar keinen Eintrag thut; dieser muß sie untergeordnet bleiben. Freylich aber darf, wer dieses nicht kann, jenes nicht vernachläßigen; denn, was stellte er alsdenn noch von einer Handlung dar, wenn er nicht das Gerippe davon darzustellen weiß? — Uebrigens ist, was Hr. S. sagt, (wie man es leicht denken kann) eben das, was Aubignac im 5ten Kap. des 3ten B. (I. 220. Amst. 1715. 8.) ausführlicher lehrt. Das Wichtigere bey der Sache, wie nähmlich einzele verschiedene Auftritte anzulegen, und durchzuführen sind, u. d. m. ist gänzlich darin übergangen. Diderot handelt davon in der angeführten Abhandlung (S. 288 u. f.) und Cailhava in dem 12ten Kap. des ersten Theils seiner Art de la Comedie (S. 223) so wie in dem folgenden, oder ganz nach dem französischen System, von der vorhergedachten Verbindung der Scenen. Auch Batteux in seiner Einleitung (2. S. 232 u. f.) trägt die Sache eben so vor. —

*) S. Aufführung.

Aufzug.

(Schauspiel.)

Ein Haupttheil der dramatischen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauspielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer solchen Handlung, daß

daß sie unterbrochen, und daß der Ort, wo sie vorgeht, von Personen leer werde. Man kann also weder die Aufzüge an sich selbst, noch ihre Anzahl, in einem Drama aus der Natur der Handlung bestimmen. Wahrscheinlich ist es, daß die Aufzüge zufälliger Weise entstanden sind. Wenn es wahr ist, daß die dramatischen Schauspiele ursprünglich nur aus Chören bestanden, und daß nachher eine Handlung zwischen die Chöre ist eingeführt worden, wie Aristoteles und fast alle Alten versichern: so hat man die Chöre als das Wesentliche, die Handlung als das Zufällige, bey diesen Spielen angesehen, und deßwegen alles, was zwischen den Chören gesprochen wird, Episodia genennt. Darin muß also der Ursprung, das Drama in verschiedene Aufzüge abzutheilen, gesucht werden. Wiewol nun dieser Umstand nur vom Trauerspiele ausdrüklich berichtet wird, so ist er doch vermuthlich auch vom Lustspiel wahr, in welchem auch ursprünglich Chöre gewesen, die nachher abgeschafft worden sind, weil man bemerkt hat, daß die Zuschauer, denen die Unterbrechung zu lange währte, während dem Chor davon gegangen. Aus einer Stelle des Vitruvius läßt sich abnehmen, daß die Chöre würklich einen Theil der griechischen Comödie ausgemacht haben. *) Nach Abschaffung der Chöre wurde eine bloße Zwischenzeit zwischen den Aufzügen gelassen, welche aber endlich auch abgeschafft worden, so daß in den lateinischen Lustspielen die Aufzüge ganz an einander hangen, und oft sehr schwer von einander zu unterscheiden sind. Doch findet man auch im Gegentheil Anzeigen, daß zwischen den Aufzügen sich Musik hören lassen. So sagt Pseudolus beym Plautus, als er nach dem ersten Aufzug von der Bühne geht:

> Tibicen vos interea hic delectaverit. *)

Diesemnach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu suchen:

> Neve minor, neu sit quinto productior actu
> Fabula, quae posci vult, et spectata reponi. **)

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die ersten Erfinder blos zufälliger Weise für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht haben. Alle dramatischen Stüke der Alten sind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerspiel ist allemal eine Zwischenzeit von einem zum andern; nur im lateinischen Lustspiel fehlt sie bisweilen. Diese Zwischenzeit wurde durch den Gesang des Chors angefüllt; im Lustspiel wurde anfänglich darin getanzt, welches doch nicht allezeit geschehen ist. Darin aber unterscheidet sich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwischenraum nicht so weit fortrüken ließen, als die Neuern zu thun gewohnt sind. Denn gemeiniglich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorigen gelassen worden. Es giebt Trauerspiele, die offenbar nur aus einem Aufzug bestehen würden, wenn man die Chöre daraus wegließe. Die Neuern lassen vieles in dieser Zeit hinter der Bühne geschehen.

Doch findet man auch Beyspiele bey den Alten, daß die Handlung zwischen zwey Aufzügen hinter der Bühne

*) Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum, diviserunt spatia fabularum, ita — — — intercapedinibus levant actorum pronuntiationes. Vitruv. Lib. V. praefat.

*) S. auch den Art. Chor.

**) De Art. 189. 190.

Bühne fortgeht. In den am Schutz flehenden des Euripides versammlet Theseus zwischen dem zweyten und dritten Aufzug das athenienfische Volk, und dieses faßt den Schluß die Thebaner zu bekriegen, falls sie die Leichname der erschlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabfolgen lassen.

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufüge einzutheilen, beyseits gesetzet, so läßt sich noch verschiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nutzen der Aufzüge anführen. Erstlich ist zu überlegen, ob es nicht für den Zuschauer etwas ermüdend seyn würde, eine so lange Vorstellung ununterbrochen anzusehen. Da es höchst wichtig ist, daß seine Aufmerksamkeit keinen Augenblik schlaff werde, so muß man auch äußerliche Mittel anwenden, sie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieses scheinet eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kömmt noch, daß jeder Zwischenraum, insonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwiklung zu Ende geht, eine Aufhaltung macht, und also die Aufmerksamkeit reizet.

Hiernächst ist es dem Zwek des Schauspiels gemäß, daß der Zuschauer bisweilen Zeit habe, sowol das vorhergehende in eine Hauptvorstellung zusammen zu fassen, als über einzele Theile desselben nachzudenken, wozu ihm die Zwischenzeit Gelegenheit giebt. In der griechischen Tragödie war ihm der Chor zu beyden Absichten behülflich, und es ist offenbar, daß die meisten griechischen Chöre aus diesem Gesichtspunkt verfertiget worden. Sie sind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrüke sich etwas setzen und befestigen können. Es ist deßwegen sehr übel gethan, wenn die Zwischenzeit mit solchen Vorstellungen des Tanzes oder der Musik besetzt wird, die diese hindern.*)

*) S. Zwischenzeit.

Ein solcher Abschnitt kann auch in gewissen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft sich oft, daß der Dichter nur eine Person muß auftreten lassen, die nicht anders, als allein erscheinen kann. Diesem Umstand zu gefallen muß bisweilen eine Unterbrechung veranstaltet werden, oder eine Person, die allein auf der Schaubühne geblieben ist, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgesetzt werden, weggehen, z. E. einige Erkundigung einzuziehen: alsdenn entsteht nothwendig ein Zwischenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgestellt werden: alsdenn ist die Abbrechung gänzlich nothwendig. Z. E. der Ausgang des Trauerspiels, die sieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder. Nachdem alles dazu fertig ist, muß die Handlung nothwendig still stehen, bis dieser Streit, der auf der Bühne nicht konnte vorgestellt werden, vorbey ist. Wenn der Dichter diesen Raum, wie in einigen neuen Schauspielen geschieht, blos mit Reden über allgemeine Moralen, oder locos communes anfüllen wollte, so würde er langweilig werden.*)

Aus diesen Betrachtungen muß die Eintheilung der Aufzüge hergeleitet werden. Die Handlung muß allemal so abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umstände zum Grunde habe. Von der willkührlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang seyn sollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht. Sie haben sehr kurze und sehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wie-

*) S. Pratique du théatre par l'abbé d'Aubignac l. III. ch. 6.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beständig angetroffen wird, so ist doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

* *

Von den einzeln Aufzügen des Drama handeln weitläuftiger Aubignac in dem 5ten und 6ten Kap. des 3ten B. seine Pratique du Theatre (1. S. 195 u. f.) — Cailhava, im 15 und 16ten Kap. s. Art de la Comedie (Th. 1. S. 274 u. f.) —

Aufzug.

(Musik.)

Ein Tonstük, welches in den Schauspielen bey wichtigen und feyerlichen Aufzügen und bey Tänzen gespielt wird. Weil in der Oper und bey Tänzen Aug und Ohr immer zugleich beschäfftiget werden, so hatte man für die Fälle, wo weiter nichts geschieht, als daß die spielenden Personen mit gewissem Pomp auf die Schaubühne ziehen, oder auf derselben sich feyerlich von einem Orte zum andern hinbegeben, solche Tonstüke nöthig, welche diesen feyerlichen Gang auch dem Ohr vorbildeten.

Das Wesen des Aufzuges ist eine feyerliche Pracht, die dem Charakter des Aufzuges und der Gelegenheit, bey welcher er geschieht, angemessen sey. Dazu gehört eine starke Besetzung aller Stimmen, große Vollständigkeit der Harmonien, und ein feyerlicher stark abgemessener Takt. Nur ein guter Harmoniste kann sich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges an diese Gattung machen.

Augenblik.

(Mahlerey.)

Der Zeitpunkt in einer Begebenheit, den der Historienmahler zu seiner Vorstellung gewählt hat. Weil nämlich in dem Gemählde keine Folge von Begebenheiten statt findet, sondern alles still stehet, so kann von einer Geschichte in dem Gemählde nur ein einziger untheilbarer Punkt der Zeit vorgestellt werden, das ist, der Mahler drükt eine gewisse Scene aus, wie sie in einem von ihm gewählten Augenblik gewesen ist.

Die Wahl des Augenbliks ist ein wichtiger Theil der Erfindung des historischen Gemähldes. Denn jeder Augenblik einer wichtigen Handlung hat seine besondern Umstände, und giebt den Personen besondere Empfindungen. Der Mahler, der sich z. E. überhaupt vorgesetzt hat, Christum am Kreuz zu mahlen, kann entweder den Augenblik wählen, da er angeheftet wird, oder den, da der Heiland mit seinen Verwandten in einer gewissen Gemüthsruhe vom Kreuz herunter spricht, oder, da er voll Schmerzen und Seelenangst ist, oder, da er ruft: es ist vollbracht, u. s. f. Jeder dieser Augenblike kann dem Gemähld einen besondern Charakter, eine besondre Anordnung, ihm eigene Erfindungen, Stellungen, Leidenschaften u. s. f. geben.

Der Mahler muß deßwegen, nach der Wahl der Materie, der Wahl des Augenbliks ernstlich nachdenken. Er muß der Geschichte, die er vorstellen will, durch alle Augenblike nachgehen, sich bey jedem alle Umstände wohl vorstellen, und erst alsdenn von allen den wählen, der sich zu seiner Absicht am besten schiket. Sowol die mahlerische als die poetische Anordnung hängen von dem gewählten Augenblik ab.

Bey einem gemeinen und sehr oft wiederholten Inhalt kann das Werk durch die glükliche Wahl des Augenbliks, das Ansehen der Neuigkeit bekommen. Zum Exempel: der Mahler würde sehr viel Neues anbringen können, der für seinen gekreuzigten, oder sterbenden Christus den

den Augenblik wählte, da das Erdbeben entsteht.

* *

Der von Hrn. Sulzer vorgeschlagene Augenblick, in so fern er von dem Mahler zu nutzen war, ist schon von Coypel genutzt worden; und ist nähmlich in so fern eben derselbe, als in ihm zugleich die Sonne verfinstert wird, und die Todten auferstehen. Indem Staunen, Furcht und Schrecken auf den zum Theil gen Himmel gerichteten Gesichtern der Beystehenden herrschen, öfnen sich, mitten unter ihnen, die Gräber, und ein Todter steigt daraus empor. — Uebrigens wäre eine Untersuchung,' dünkt mich, ob ein, im Anfange oder in der Mitte, oder ganz am Ende einer Begebenheit, liegender Augenblick Vorzüge habe? — Ob und wenn der Mahler bey einem aus der Geschichte gewählten Augenblick, nicht noch von der Art, wie er in der Geschichte liegt, oder erzählt wird, gänzlich abgehen könne? u. d. m. an ihrer Stelle gewesen. — Ueber die Wahl des Augenblickes finden sich im Laocoon (S. 178) Bemerkungen, so wie in dem 12ten Kap. des 2ten B. von Lairesse großem Mahlerbuche, lehrreiche Winke.

Augenblik. (Schauspiel.) Auch die Schauspieler und die für die Bühne arbeitenden Dichter müssen gewisse Augenblike sich besonders empfohlen seyn lassen. Dergleichen giebt es in wichtigen Handlungen, wo die Bewegungen der Gemüther am merkwürdigsten sind; wo es wichtig ist, daß der Zuschauer Zeit habe, alles genau zu bemerken, um zur vollständigen Rührung zu kommen. Sowol Dichter als Schauspieler haben darauf zu denken, dem Zuschauer diese Zeit zu geben. Denn wenn man sie zu schnell sollte vorbeygehen lassen, so würde der Eindruk nicht stark genug seyn. Der Mahler hat bey solchen Augenbliken den Vortheil, daß er alles fest hält, und dem Auge Zeit läßt, jede Mine und jede Gebehrde wohl zu bemerken. Der Schauspieler muß nothwendig die Personen in solchen Augenbliken in das beste Licht setzen, und auf das vortheilhafteste gruppiren. Er muß dabey in die Schule des Mahlers gehen. Es giebt Trauerspiele, wo einige stumme Augenblike, da die ganze Handlung gehemmt scheint, und jeder nur innerlich mit sich selbst zu thun hat, von der größesten Würkung sind.

Augenmaaß.

(Zeichnende Künste.)

Die Fertigkeit, Formen, Größe und Verhältnisse mit solcher Genauigkeit ins Auge zu fassen, daß die Einbildungskraft eine ganz genaue Vorstellung davon hat. In zeichnenden Künsten ist das Augenmaaß das erste und unentbehrlichste Talent. Wo dieses fehlt, da hilft weder Zirkel noch Maaßstab. Der Zeichner muß, wie Michel Angelo sich auszudrüken pflegte, den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben; und einer der größten Mahler sagt: die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können.*) Nach eben dieses großen Meisters Urtheil, hat Raphael selbst einen guten Theil seiner Größe dem Augenmaaß zu danken. Es setzt den Zeichner nicht nur in Stand, jeden Gegenstand nachzuahmen, sondern ihm auch einen Grad der Wahrheit zu geben, der mit großer Kraft rühret.**) Wer einmal von den in Papier ausgeschnittenen Bildern des bekannten Huberts von Genf etwas gesehen hat,

*) Mengs über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey. Vorrede S XIV.

**) S. Wahrheit.

hat, wird die große Wichtigkeit des Augenmaaßes lebhaft fühlen. Mit einer bewundernswürdigen Wahrheit weiß dieser außerordentliche Künstler jeden Gegenstand blos durch Ausschneiden in Papier, ohne vorhergegangene Zeichnung, darzustellen.

Die Natur muß dazu, wie zu jedem Talente, die Anlage geben; aber eine lange Uebung scheinet doch allemal viel dazu beyzutragen. Fast alle Mahler, die zur Zeit der Wiederherstellung der Kunst gelebt haben, besaßen daß Augenmaaß in einem ziemlich hohen Grad. Man sieht viele Zeichnungen und Gemählde aus Albrecht Dürers Zeiten, die sich durch eine sehr starke Wahrheit empfehlen; schlecht gemahlte Portraite, die blos von der Wahrheit der Zeichnung einen großen Werth haben. Die Richtigkeit des Auges, sagt Mengs, hatten alle Mahler dieser Zeit; hätten alle so gut als Raphael gewählt: so würden sie alle so gut als er gezeichnet haben.*) Dieses ist eine höchst wichtige Anmerkung für alle, die sich auf zeichnende Künste legen. Sich unaufhörlich im Augenmaaß üben, ist schon die Hälfte der Kunst. Dahin zielt ohne Zweifel auch der dem Apelles zugeschriebene Wahlspruch: Nulla dies sine linea.

Augenpunkt.

(Mahlerey.)

Der Punkt in einem nach der Perspektive gezeichneten Gemählde, auf welchen die Richtung des Auges geht.**) Man setze, o g sey die Tafel, auf welche die Zeichnung zu verfertigen, das Auge sey in i, und die Linie i s die Richtung der Axe des Auges, so ist s der Augenpunkt. Wenn man ein Gemählde betrachtet, so ist es natürlich, daß man sich gerade davor stellt, und das Auge nach der horizontalen Linie richtet: und so betrachtet man auch insgemein jeden Gegenstand.

Aus dem, was wir in dem Artikel, Gesichtspunkt, gesagt haben, erhellt, daß der Augenpunkt insgemein mitten in der Tafel genommen wird. Dieses geschiehet allemal, wenn die Gegenstände, so rechter und linker Hand über und unter dem Horizont liegen, gleich gut müssen ins Auge fallen. Man geht also von dieser Regel nur in den Fällen ab, wo man einen von diesen vier Theilen dem Gesichte vorzüglich darstellen will. Wenn man z. E. mitten am Eingange einer Gasse steht, und die eine Seite derselben vorzüglich betrachten will, so kehrt man sich etwas gegen dieselbe hin, und wenn man die Gasse so zeichnen wollte, so würde man den Augenpunkt nicht in der Mitte, sondern näher gegen die Seite nehmen, welche vorzüglich ins Auge fallen soll. Weil aber die Linie i s allezeit senkrecht auf die Tafel fällt,*) so steht alsdenn die Tafel schief gegen die Straße.

Ausarbeitung.

(Schöne Künste.)

Die letzte, aber nicht unwichtigste Arbeit des Künstlers, an seinem Werk. Durch die Anlage werden die Haupttheile desselben blos nach dem Wesentlichen ihrer Beschaffenheit bestimmt und geordnet; durch die Ausführung und Ausbildung werden die kleinern Theile der Haupttheile richtig bestimmt, wodurch das Werk vollständig wird; durch die Ausarbeitung aber wird alles Zufällige jedes einzelen Theiles auf das völligste bestimmt, und dadurch das Werk vollendet. In einem Portrait würde nach

*) In dem angeführten Werk. S. 49.
**) S. Fig. Perspektiv.

*) S. Perspektiv.

nach der bloßen Anlage das Bild im Ganzen betrachtet, in Ansehung der Zeichnung, das völlige Ansehen der Person bereits haben; jeder Haupttheil würde überhaupt in Ansehung des Colorits das Licht und die Farbe haben, die ihr zukommt: nach der Ausführung würde auch jeder einzele Theil in seiner wahren Verhältniß und Form gezeichnet seyn, sein gehöriges Licht und die wahre Farbe haben; aber die genaueste Verbindung der kleinesten Theile unter einander, die Mittellichter, Widerscheine und die feineren Tinten, wodurch das Bild die eigentliche Wahrheit und Natur bekommt, fehlen noch: diese werden durch die Ausarbeitung hineingebracht. Wenn durch die ersten Arbeiten das Bild ähnlich wird: so bekommt es nur durch die völlige Ausarbeitung das Leben, wodurch es nicht mehr wie ein Bild, sondern wie die Sache selbst erscheint.

Durch die Anlage ist der Charakter des Werks bereits bestimmt; zu der Hauptwürkung, die es thun soll, sind die würkenden Kräfte vorhanden, durch die Ausführung werden diese Kräfte näher bestimmt und bekommen ihre eigentliche Verhältnisse unter einander; durch die Ausarbeitung wird ihre Würkung erleichtert, werden alle Hindernisse gehoben, bekommt das Werk eine Vollkommenheit, zu welcher sich in dieser Art nichts hinzudenken läßt. Ohne sie also kann kein Werk ganz vollkommen seyn. Ist sie nicht der wichtigste Theil der Arbeit des Künstlers, so ist sie doch der, durch den die andern ihre höchste Wichtigkeit erreichen.

Da wo zur völligen Würkung eine Täuschung nothwendig ist, wie in Gemählden und im Schauspiel, da ist die genaueste Ausarbeitung von der höchsten Nothwendigkeit, weil sie das meiste zu der Täuschung beyträgt. In den redenden Künsten wird der höchste Ton der Wahrheit, der Einfalt, der Leichtigkeit nur durch die vollkommene Ausarbeitung erhalten.

Es giebt Werke, die ohne die vollkommene Ausarbeitung einen großen Werth haben. Sichtbare Gegenstände, die weit aus dem Gesichte gesetzt werden, bedürfen ihrer nicht, sie würde so gar schädlich seyn; und in der Musik will auch ein sehr stark besetztes, mithin auch in einer grossen Entfernung zu hörendes Tonstük, nicht so ausgearbeitet seyn, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stüken, wodurch starke Empfindungen sollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am nöthigsten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe ist.

Ausgearbeitete Werke erscheinen niemals in den ersten Zeiten der Kunst; das Große kömmt früher, als das Schöne: wo aber die Ausarbeitung für das Wesentlichste der Künste gehalten wird, da sind sie ihrem Untergange nahe.

Einige französische Schriftsteller glauben, daß ihre Nation gegenwärtig in diesem Fall sey. In der That ist vielleicht niemals ein Volk gewesen, wenn man die griechischen Rhetoren unter den römischen Kaisern ausnimmt, das in den redenden Künsten die Ausarbeitung so weit getrieben hat, als die französischen Schriftsteller thun. Was sie zu viel thun, das thun die deutschen zu wenig. Die wenigsten deutschen Schriftsteller sehen die Ausarbeitung als einen Theil der Kunst an. Man könnte sich darüber trösten, wenn nur dieser Mangel, wie etwa beym Aeschylus, durch höhere Vollkommenheiten ersetzt würde.

Doch ist dieses nicht so zu verstehen, als wenn jene fürtrefflichen Eigenschaften nicht ohne lange und mühsame Bearbeitung könnten erhalten

halten werden. Die Ausarbeitung ist nicht allezeit schwer, auch nicht immer von den übrigen Arbeiten der Künstler abgesondert. Es giebt Werke, die durch eine einzige Bearbeitung vollkommen werden; aber sie sind selten. Die letzte Vollkommenheit hångt von so viel Kleinigkeiten ab, daß nur eine lang anhaltende Betrachtung und ein sehr öfteres Ueberdenken selbige bemerkt. So lange man von den Haupttheilen, die die größte Kraft haben, eingenommen ist, so lange wird die Aufmerksamkeit den kleinern Theilen entzogen. Wer eine sehr reizende Person zum erstenmal sieht, wird einige kleine Mångel sowol in ihrem Gesichte, als in ihren Manieren, nicht beobachten. Die Stårke der Empfindung låßt ihm keine Muße dazu. So urtheilen wir auch von den Werken der Kunst. Der Künstler, der in der Hitze der Einbildungkraft arbeitet, hat nur auf die Hauptsachen Acht; die feinen Theile entgehen ihm. Nur auf einem vollkommen stillen Wasser bildet sich ein Gegenstand in der vollkommensten Aehnlichkeit ab; und eben so kann nur das ganz ruhige Gemüth des Künstlers jeden kleinen Mangel in seinem Werk entdeken, und jede kleine Schönheit hinein bringen.

Gar oft haben die vollkommensten Werke das Ansehen, als wenn sie ohne alle Mühe der Ausarbeitung, mehr auf einmal geschaffen, als durch öftere Bearbeitung nach und nach entstanden wåren. Aber man glaube nicht, daß diese Leichtigkeit ohne Mühe erhalten worden. Insgemein ist das, was am leichtesten begriffen wird, dem Künstler am schwersten worden. Man sehe hierüber, was der scharfsinnige Verfasser des Versuchs über Popens Genie und Schriften sagt.*) Folgendes ist daraus genommen: „Moliere soll ganze Tage über ein schikliches Beywort, oder über einen Reim zugebracht haben, ob in seinen Versen gleich alle Flüssigkeit und Freyheit des natürlichen Gesprächs herrschet. — Man erzåhlt, Addison sey erstaunlich eigen in Ausputzung seiner prosaischen Arbeiten gewesen, daß er, nachdem der ganze Abdruk einer Auflage beynahe geschehen war, den Druk verhindern wollte, um eine neue Pråposition oder Conjunktion einzuschalten.“ Horaz hielt die Bemerkung alles dessen, was zur vollkommenen Ausarbeitung gehört, für so wenig leicht, daß er dem Künstler das Nonum prematur in annum anråth.

Die Nothwendigkeit einer langen Zurükhaltung des Werks, das vollkommen erscheinen soll, låßt sich am leichtesten daher begreifen. Nur an den Dingen, die uns durch den tåglichen Gebrauch sehr gelåufig worden, erkennen wir jeden kleinen Mangel, und jede kleine Vollkommenheit. Also auch in Werken des Geschmaks. Erst alsdenn, wenn man sie, wie man es nennt, auswendig kann, ist man im Stande, alle Kleinigkeiten zu bemerken. Dieses aber ist eben das, worauf es bey der Ausarbeitung ankömmt. Wer also in der Ausarbeitung nichts versåumen will, muß sein Werk, nachdem es durch die Ausführung alle seine Theile bekommen hat, noch eine hinlångliche Zeit in seinem Busen herumtragen; damit er es oft sowol im Ganzen, als in den Theilen übersehen könne. Nur diese genaue Bekanntschaft mit seinem Werke setzet den Künstler in Stand, die Ausarbeitung desselben glüklich zu vollführen.

Eine

*) Man kann dieses in der bey Nicolai, in Berlin, herausgekommenen Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften, nachlesen. S. den VI. Th. S. 136. u. s. f.

Eine wichtige Sache dabey ist das kalte Blut. So wichtig das Feuer der Einbildungskraft beym Entwurf eines Werks ist, so schädlich ist es der Ausarbeitung; davon wird der Philosoph psychologische Gründe angeben. Eine erhitzte Phantasie sieht in jedem Gegenstand mehr, als würklich darin ist. Der Künstler also, der mit Feuer entwirft, läßt manches aus; weil er es sieht, ohne daß es würklich vorhanden ist. Könnte er die, für welche er arbeitet, beym Anschauen seines Werks in eben die Fassung setzen, in welcher er bey Verfertigung desselben gewesen ist, so würde die Ausarbeitung überflüßig werden.

Man behalte also jedes Werk so lange an sich, bis man es ohne merkliche Regung der väterlichen Zärtlichkeit, ohne Erneuerung des lebhaften Gefühls, in welchem es entworfen worden ist, ganz übersehen kann; bis es uns selbst einigermaßen fremd geworden ist. Alsdenn ist das Urtheil davon frey, und die Ausarbeitung möglich.

Dieser Theil der Kunst hat aber auch seine Abwege. Man kann ein Messer, um ihm die höchste Schärfe zu geben, so lange schleifen, bis aller Stahl weggeschliffen ist; und so kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrüken wolle, der irret sich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung sein Werk verderben. Es kömmt darauf an, daß auch von den kleinern Schönheiten nur die wesentlichsten glüklich in ein Werk gebracht werden; diese machen, daß man sich die andern hinzu denkt. Eine Anekdote, die ich von einem guten Künstler habe, ist hier an ihrer Stelle.

Ein Mahler hatte ein Gemählde von David Teiniers copirt; und fand, nachdem er allen möglichen Fleis darauf gewendet hatte, seine Copie ohne Haltung. Stük für Stük, jeden Theil, für sich betrachtet, fand man nicht, daß etwas fehlte; dennoch fehlte dem Ganzen fast alles. Man ruft das Auge eines Freundes zu Hülfe, setzt Original und Copie neben einander, damit ein unpartheyisches Auge entdeke, was dieser fehle. Hier zeiget sich eine Ungleichheit in einem unerheblich scheinenden Umstand. Im Vorgrund des Originals hieng ein Stük weiße Leinewand an einer Stange, und dieser kleine Umstand war in der Copie ausgelassen. Der Kenner kam auf die Vermuthung, daß dieses ein wichtiger Umstand seyn möchte. Man klebte in der Copie nur etwas weißes Papier an die Stelle, wo die Leinewand weggelassen war; sogleich bekam das ganze Gemähld eine Haltung, die ihm eine wiederholte Bearbeitung nicht hätte geben können. In einer Landschaft von Rembrandt ist gegen einen sehr dunkeln Wald, vor welchem ein davon ganz beschattetes Wasser liegt, eine weiße Wassermeeve in der Luft vorgestellt, die gegen das sehr dunkle Grüne des Waldes absticht. Dieser kleine Umstand giebt dem Gemählde ein sonderbares Leben, welches sich verliert, sobald man diesen kleinen weißen Flek bedeket.

Wer bey der Ausarbeitung so glüklich ist, wenige kleine Schönheiten von dieser Art anzubringen, der giebt dem Werk die höchste Vollkommenheit, die durch die Menge derselben vielmehr gehindert als befördert wird. So wie es in der Musik gar oft nicht auf die Menge der kleinen Verzierungen ankömmt, um die höchste Schönheit des Ausdruks zu erreichen, sondern auf einen kleinen Vorschlag, oder auf eine Bebung der Stimme, oder gar auf eine kleine Pause, so ist es auch in andern

Werken. In der glüklichen Wahl der Kleinigkeiten, und nicht in der Menge derselben, besteht die vollkommene Ausarbeitung.

* *

Warum oft nur entworfene, unausgeführte Werke, besonders in der Mahlerey, einen höhern Reiz haben, als vollendete, hat Hemsterhuis, in dem Briefe über die Bildhauerey (deutsche Uebers. Th. 1. S. 18.) vortreflich entwickelt; und aus dem, was er da sagt, lassen sich auch die, von Hrn. Sulzer übergangenen, meines Bedünkens aber vorzüglich zu diesem Artikel gehörigen Gründe, „warum, und wenn Dichter und Künstler vorzüglich auf Ausarbeitung und Vollendung bedacht seyn müssen?“ leicht folgern. — Zu welcher Art von Gemählden sich Ausführlichkeit am besten schicket, und welches die Eigenschaften einer geistvollen Ausführung sind, hat Hagedorn in den Betr. über die Mahlerey (S. 423 und 759 u. f.) gezeigt.

Ausbildung.

(Schöne Künste.)

Unter dieser Benennung begreifen wir die Bearbeitung eines Gegenstandes der Kunst, wodurch er die zufälligen Schönheiten bekommt, die ihn eigentlich zum ästhetischen Gegenstand machen. Indem der Künstler einen Gegenstand ausbildet, thut er das daran, was der Juwelierer an dem Diamant thut, den er schleift und faßt. Ohne diese Arbeit gehört der kostbare Stein blos zum Reichthum; durch sie wird er erst zum Juweel. So kann ein Gedanken, der wegen seiner Wahrheit einen Theil des philosophischen Reichthums ausmacht, durch die Ausbildung zu einem Werk der Kunst werden. Auf diese Weise ist mancher Gedanken unter den Händen des Horaz und durch seine Ausbildung zur Ode geworden.*) Selbst die Epopee kann einigermaßen als eine durch den Dichter ausgebildete Geschichte angesehen werden. Der Künstler ist in den meisten Fällen nichts anders, als einer, der gemeine Gegenstände durch Ausbildung zu Gegenständen der Kunst macht; seine meiste Arbeit ist also Ausbildung. Doch ist sie auch nicht allezeit nöthig.

*) S. Ode.

Es giebt Gegenstände, die schon in ihrer Natur betrachtet, ohne die Bearbeitung des Künstlers, nach ihrer Art hinlängliche ästhetische Kraft haben, folglich der Ausbildung so wenig bedürfen, daß sie ihnen vielmehr schädlich wäre. Der Portraitmahler, der ein Gesicht von vorzüglicher Schönheit gemahlt hat, wird sich sehr hüten, seinem Gemählde irgend einige zufällige Schönheiten einzumischen. Aus eben dem Grunde hat van Dyk, der in seinen Köpfen die Wahrheit der Natur in einem hohen Grad erreicht hat, sich meistentheils der Ausbildungen enthalten. Seine Portraite haben ohne dieses genug Schönheiten um zu gefallen. Ein Mahler von Nachdenken wird eine Geschichte, die an sich rührend ist, in der größten Einfalt darstellen, so wie der Dichter, der zum Trauerspiel eine in ihrer Einfalt rührende Fabel gewählt, sie ohne episodische Verzierung behandelt.

Die Ausbildung gehört unter diejenigen Arbeiten des Künstlers, die Verstand und ein scharfes Urtheil erfodern. So schön immer eine Nebensache seyn mag, so ist sie allemal von übler Würkung, wenn sie da angebracht wird, wo sie nicht nothwendig war. Der Wahlspruch eines alten Weltweisen: *Nichts zu viel*, soll der Wahlspruch jedes Künstlers seyn. In den Werken der Kunst ist das, was nicht hilft, allemal schädlich. Es ist beynahe das gewisseste Kennzeichen eines Künstlers vom ersten Rang, daß man keine

keine unnöthigen Ausbildungen bey ihm findet. Sie sind sparsamer bey Homer, als bey Virgil; bey Sophokles, als bey Euripides; bey Demosthenes, als bey Cicero. Wenn irgend in der Ausübung der Kunst etwas ist, das blos dem Verstand des Künstlers zu überlassen ist, und wo Regeln unnütze sind, so ist es dieses. Verstand und Geschmak haben, ist die einzige Regel hiezu.

Indessen kann doch überhaupt dieses mit Gewißheit angemerkt werden, daß in Werken von gemäßigtem Inhalt die Ausbildungen eher statt haben, als in solchen, wo die Kräfte auf das stärkste angespannt werden. Wer in gemäßigtem Affekte spricht, kann eher auf Ausbildung seines Gegenstandes denken, als der von einer heftigen Leidenschaft hingerissen wird; wer mittelmäßige Gegenstände beschreibt, eher, als der große gewählt hat. Wer einen großen Mann nennt, braucht dazu nichts als seinen Namen; aber bey einem Namen von geringerm Gewichte steht ein vortheilhaftes Beywort nicht übel.

Da die Ausbildung allemal auf eine Verstärkung der Vorstellung abzielt, so bezieht sie sich immer auf eine der drey Arten der ästhetischen Kraft, die Vorstellungskraft, oder die Einbildungskraft, oder die Begehrungskraft. Sehr angenehm sind überhaupt die Ausbildungen, deren Materie aus einer andern Gattung hergenommen ist, als die Hauptmaterie, zu deren Verschönerung sie dienen. So mischt Virgil in den Georgicis unter seine lehrende Materie, pathetische Auszierungen; Thomson in seinen Jahrszeiten moralische und pathetische Ausbildungen in seine Gemähldе der leblosen Natur; Homer Nebensachen von sanftem Inhalt, als Verzierungen kriegerischer Scenen. Wir wollen die verschiedenen Beyspiele von glüklichen Ausbildungen nach diesen drey Gattungen anführen.

Wenn Haller den Satz vorträgt, daß ein Mensch zu gering sey, zu verlangen, daß seinetwegen der Lauf der Natur soll geändert werden, so macht er ihn durch eine vollkommene Ausbildung einleuchtender.

> Sieh Welten über dir, gezählt mit Millionen,
> — — — —
> Der Raum und was er faßt, was heut und gestern hat;
> Mensch, Engel, Körper, Geist; ist alles eine Stadt;
> Du bist ein Bürger auch. Sieh selber, wie geringe!
> Und gleichwol machst du dich zum Mittelpunkt der Dinge.*)

Zu der Ausbildung, welche die Deutlichkeit vermehret, gehören überhaupt alle Bilder, Vergleichungen und Gleichnisse, worüber es unnöthig wäre, Beyspiele anzuführen; folgendes kann statt aller dienen. Der eben angeführte Dichter will die Unermeßlichkeit der Ewigkeit dem Verstand einigermaßen begreiflich machen. Er sagt: die Gedanken selbst, so schnell sie sind, können ihr Ende nicht erreichen; und diesem giebt er folgende Ausbildung:

> Die schnellen Flügel der Gedanken,
> Wogegen Zeit und Schall und Wind,
> Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
> Ermüden über dir.

Eine andre Art der Ausbildung hat eine lebhaftere Ergreifung der Einbildungskraft zur Absicht. Es giebt eine große Mannigfaltigkeit der Mittel dieses zu bewürken. Wir wollen nur einiger, die am seltensten vorkommen, aber die glüklichste Würkung thun, erwähnen.

Oft giebt ein einziger gering scheinender Umstand einer ganzen Vorstellung eine Sinnlichkeit, sogar ein Leben, das durch weitläuftige Veranstaltungen nicht zu erreichen gewesen wäre.

*) Antwort an Herrn Bodmer.

wäre. Dieses gehört unter die glüklichsten Ausbildungen. Häufige Beyspiele davon treffen wir in der Ilias an. So ist der kleine Umstand, da der vom Diomedes verwundete Aeneas auf die Knie sinkt, und sich auf seinen an die Erde gesetzten Arm auflehnet. Die drey oder vier Worte, die der Dichter hiezu braucht, geben dem Gemählde ein Leben, daß wir glauben, itzt den verwundeten Helden würklich vor uns zu sehen. Eine besonders große Kraft haben dergleichen kleine Umstände, wenn unter den Vorstellungen, die hauptsächlich einen der Sinne beschäfftigen, unvermuthet etwas vorkömmt, das auf einen andern Sinn würket. Darum läßt Homer, wenn das Auge vom Ansehen eines Kampfes gesättiget ist, insgemein auch das Ohr davon etwas empfinden. Man hat die Helden streiten gesehen; nun fällt der eine, und durch das Gerassel seiner Waffen wird das Gehör gereizt, wodurch die ganze Vorstellung ein ungemeines Leben bekömmt.

Eine sonderbar glükliche Ausbildung dieser Art ist in der Noachide, da, wo Og mit seinem Schiffe vor der Arche vorbey fährt. Die in der Arche eingeschlossenen Menschen unterhalten sich mit Gesprächen; der Leser glaubt mit ihnen, daß nun eine tödtliche Stille über dem ganzen Erdboden verbreitet, und außer der Arche nichts lebendiges mehr übrig sey. Mitten in dieser Vorstellung vernimmt man außer der Arche das Bellen eines Hundes. Ein wunderbarer Umstand, der die Einbildungskraft plötzlich in die größte Würksamkeit setzet!

Das Kunststük, durch Rührung eines andern Sinnes der Vorstellung mehr Leben zu geben, hat Poußin in seinem Gemählde, von der Krankheit der Philister, glüklich angebracht. Nachdem das Auge von dem Anschauen der todten und sterbenden Menschen hinlänglich gerührt worden, kömmt man auf Gegenstände, die auch den Geruch angreifen. Eine Ausbildung von großer Stärke.

Hieher gehören auch die Ausbildungen, da unter leblose Gegenstände, welche die Hauptvorstellung ausmachen, als Nebensachen, empfindende Wesen eingemischt werden, wie in folgendem Gemählde:

> Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
> Arboribusque comae.
> Mutat terra vices et decrescentia ripas
> Flumina praetereunt:
> *Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet*
> *Ducere nuda choros.* *)

Durch häufige Ausbildungen dieser Art haben Thomson und Kleist ihre Gemählde der Natur ausgeschmükt. Am glüklichsten bedienen sich die Landschaftmahler dieser Art der Ausbildung. Nicht jede so genannte Staffirung der Landschaft mit Figuren gehört hieher, sondern nur die, wo durch eine oder ein paar Figuren die Hauptvorstellung in ihrer Art mehr Stärke und Leben bekömmt. Landschaften können, wie historische Gemählde, ihren sittlichen und pathetischen Charakter haben. Einen solchen Charakter durch eine oder ein paar Figuren fühlbarer zu machen, gehört unter die glüklichen Ausbildungen der Mahlerey. In einsame Orte, und mit Kleisten zu reden, in Schatten voller Empfindung, schiken sich fürtreflich Figuren, die in tiefer Betrachtung, heiliger oder verliebter Art, versenkt sind; so wie in offene und fruchtbare Gegenden, Figuren, die Freude und Fröhlichkeit athmen; und in fürchterliche, melancholische Gegenden, Figuren, die Kummer und Schwermuth zeigen.

*) Hor. Od. IV. 7.

Die wichtigsten und vielleicht die schwersten Ausbildungen sind die, wodurch pathetische Vorstellungen verstärkt werden. In den Werken der Kunst zeigen sich die Leidenschaften auf eine doppelte Art. Entweder werden die Würkungen und die Aeußerungen derselben an Personen, die im Affekte sind, vorgestellt; oder der Künstler legt die Gegenstände, wodurch sie hervorgebracht werden, vor Augen.*) In beyden Fällen kann die Materie an sich selbst, und so wie sie ohne alle Ausbildung sich der Vorstellungskraft darbietet, von hinlänglicher Stärke seyn. In diesen Fällen muß sich der Künstler der Ausbildung enthalten. Was Cäsar in seinem Herzen empfunden hat, als er den Brutus unter seinen Mördern erblikt, wird durch das einzige Wort: Auch du, mein Sohn! das ihm der Schmerz ausgepreßt hat, so stark ausgedrükt, daß alles, was zur Ausbildung dieser Leidenschaft könnte hinzugethan werden, die Sache nur schwächen würde. Der Künstler, der so glüklich ist, durch einen einzigen Zug eine heftige Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke auszudrüken, muß sich aller fernern Ausbildungen derselben enthalten. So hat der alte Künstler, der den Laocoon gebildet, die Größe seines Leidens durch das sichtbare hinlänglich ausgedrükt, und enthielte sich deßwegen, das laute Schreyen anzuzeigen. Die heftigsten Leidenschaften äußern sich nur auf eine ganz einfache Weise. So ist es auch mit den Gegenständen, durch welche die Leidenschaften erregt werden. Wenn sie in ihrer einfachesten Gestalt stark genug sind, so müssen sie weiter nicht ausgebildet werden. Agamemnon erwekte in dem berühmten Gemählde des Thimantus Mitleiden genug, ob er gleich mit bedektem Angesicht bey dem Opfer seiner Tochter stund. Was konnte sein Gesicht mehr sagen, als die bloße Vorstellung seiner Gegenwart schon sagt?

*) S. Leidenschaft.

Die Leidenschaften von sanfterer Art, bey denen die Seele noch einige Freyheit behält, Traurigkeit und Zärtlichkeit, Fröhlichkeit, auch Liebe und Haß, wenn sie nicht bis zur Raserey gehen, vertragen die Ausbildung. Eben dieses ist von den Ursachen der Leidenschaften zu merken, die nur alsdenn durch eine geschikte Ausbildung zu entwikeln sind, wenn sie nicht plötzlich durch heftige Schläge würken.

Als ein vollkommenes Muster der Ausbildung einer zärtlich traurigen Scene, durch Entwiklung besonderer Umstände, kann der Auftritt in der **Alcestis des Euripides** empfohlen werden, wo sie von ihrem Gemahl, von ihren Kindern und von ihren Hausbedienten Abschied nimmt. Weil dieses nicht nur dem Dichter, sondern auch dem Mahler für ähnliche Fälle in Ansehung der guten Wahl besonderer Umstände zum Muster dienen kann, so wird es nicht unnütze seyn, dieses ganze vollkommen ausgebildete Gemählde hieher zu setzen.

„Als sie fühlte, daß der fatale Tag gekommen sey, badete sie ihren schönen Leib in reinem Flußwasser, und zog sich hernach festlich an. Denn trat sie vor den Heerd der Vesta und betete: O Göttin! da ich nun unter die Erde gehe, so höre meine letzte demüthige Bitte; sey die Vormünderin meiner Waysen. Gieb dem eine zärtliche Gattin, dieser einen edelmüthigen Gemahl; laß sie nicht, wie die, die sie gebohren hat, vor der Zeit sterben; sondern ein langes und glükseliges Leben in vollem Wolstande, in ihrem väterlichen Lande, vollenden.

„Sie besuchte alle Altäre, so viel in dem Hause des Admetus sind, bekränzte sie mit Myrtenzweigen, und verehrte die Götter. Dieses that sie ohne

ohne Weinen, und ohne einen Seufzer hören zu lassen. Ihr schönes Gesicht zeigte keine Spur des ihr bevorstehenden Schiksals.

„Als sie aber hierauf in ihr Zimmer und an ihr Bette gegangen war, flossen häufige Thränen, und man hörte sie folgendes sagen: Du eheliches Bett, in dem ich den jungfräulichen Gürtel für den Mann aufgelöst habe, für den ich itzt sterbe, sey mir zum letztenmale gegrüßt; noch hasse ich dich nicht, wiewol du mich umbringst. Von dir wird eine andre Frau Besitz nehmen, nicht keuscher, noch treuer, als ich — aber wol glüklicher.

„Dann warf sie sich auf das Bette hin, küßte und benetzte es mit ihren Thränen — dann müde vom Weinen stund sie auf, verließ das Zimmer, kam wieder zurüke, und so gieng sie oft aus und ein, und warf sich oft auf das Bette hin.

„Ihre Kinder hiengen an ihrem Gewand, und weinten. Sie nahm eins um das andre in den Arm, küßte sie oft, und so, als wenn jeder Kuß der letzte wäre.

„Alle Bediente des Hauses weinten, und beklagten ihre Gebieterin; sie reichte jedem die Hand, nennte jeden, auch den geringsten mit Namen, grüßte sie, und wurde von jedem gegrüßt.“

Dieses ist ohne Zweifel ein Muster eines vollkommen ausgebildeten Gemähldes.

Eine sorgfältige Ueberlegung verdienet auch die Ausbildung der Personen und der Charaktere, sowol in Gedichten, als in Gemählden. Von Hauptpersonen ist hier nicht die Rede, weil diese entweder zum voraus hinlänglich bekannt sind, oder, da sie durch die ganze Handlung am öftersten erscheinen, natürlicher Weise uns hinlänglich bekannt werden. Aber solche, die fremd sind, die nur in episodischen Stüken, oder als Nebenpersonen vorkommen, diese müssen durch eine geschikte Ausbildung interessant werden. Der Künstler muß uns Gelegenheit geben, mit dem Auge so lange auf ihnen zu verweilen, bis wir ihre Person und ihren Charakter hinlänglich gefaßt haben. Keine Person muß im Gedichte flüchtig, wie ein Schattenbild, vor den Augen vorüberfahren, noch in dem Gemählde so müßig seyn, daß wir nicht eine Zeitlang bey ihr verweilen. Hiezu hat der Künstler mancherley Mittel, die nicht alle können entwikelt werden. Es wird genug seyn, einige Beyspiele davon anzuführen.

Zur Ausbildung der Personen thun gewisse besondere Umstände, die man nicht vermuthet, und die das Ansehen geheimer Nachrichten haben, welche die Franzosen **Anecdoten** nennen, eine angenehme Würkung. In diesem Kunstgriff ist Klopstok insgemein sehr glüklich. Homer ist ganz voll solcher Ausbildungen, deren ganze Würkung wir aber nicht fühlen, weil die Zeiten, für die er geschrieben hat, zu weit von uns entfernt sind. Ist es Zufall oder Absicht dieses Dichters, daß in folgender Stelle der zweyte Vers so reich an Sylben und an Ton ist?

— ὁ δ' Ἄβαντα μετώχετο, καὶ Πολύειδον
Τιέας Εὐρυδάμαντος, ὀνειροπόλοιο γέροντος. *)

Der Dichter stellt uns hier zwey neue Personen vor, von denen er nichts anders zu sagen hat, als daß ihr Vater, **Eurydamas**, ein Traumdeuter gewesen sey. Diese kleine Anekdote schleppt er durch einen langen sehr wolklingenden Vers durch, und scheinet uns Gelegenheit geben zu wollen, die Personen recht ins Gesichte zu fassen.

Eine besondere glükliche Ausbildung ist die, deren sich Milton bedient,

*) Il. E. v. 148. 149.

dient, da er Personen, die uns fremd scheinen, durch gewisse Umstände auf einmal als bekannt vorstellt. Verschiedene seiner aufrührerischen Geister, von denen wir anfänglich nichts, als die Namen wissen, kommen uns hernach plötzlich als bekannte Götzen vor, die das Heidenthum angebetet hat.

Bey allen Arten der Ausbildung hat man sich überhaupt vor dem überflüßigen in Acht zu nehmen, wodurch Ovidius fast allezeit fehlt, und das ihn so oft matt oder frostig macht. In Handlungen, wo der Dichter forteilen muß, werden sie gefährlich, und müssen mit der Kunst des Homers behandelt werden; wo die Handlung natürlicher Weise etwas aufgehalten wird, da kann man nach Homers und Virgils Beyspiel sich in etwas umständlichere Ausbildungen einlassen.



Da bey den gesammten schönen Künsten eine doppelte Ausbildung Statt hat; eine für die Sinne, auf welche sie zunächst wirken, und eine für den Geist: so scheinet dieser Artikel, da diese Fälle nicht darin genug geschieden, da darin nicht bestimmt ist, welcher Art von Ausbildung, und unter welchen Umständen ihr der Vorzug gebührt, u. d. m. mangelhaft zu seyn. Beydes ist sehr oft nicht Eines. In einem Gemählde, z. B. kann zu der bloßen Ausbildung des Gedankens, zur völligen Beschäftigung und Befriedigung der Phantasie, in Rücksicht auf die dargestellte Sache selbst und allein, eine Figur, oder ein sonst darin angebrachter Gegenstand, nichts beytragen, und doch zur Befriedigung des Auges überhaupt schlechterdings, mithin zur Ausbildung des Gemähldes, als bloßen Gemähldes, und dadurch auch zur Befriedigung des Geistes, erfordert werden; das Gemählde kann für das Auge gleichsam eine Lücke haben, und ohne daß dadurch der Haltung, oder irgend einer andern Erforderniß desselben etwas abgienge; ein Redner, ein Dichter kann seine Vorstellungen völlig ausgebildet vortragen, und doch das Ohr beleidigen; so wie er auch wieder durch eine blühende, glückliche Versifikation, durch gut gebildete und verkettete Perioden die Mängel in der richtigen, völligen Ausbildung der Gedanken verbergen kann. — Dieses führt auf eine andre Lücke in diesem Artikel; auf die Frage, ob, und wann die Ausbildung einzeler Theile dem Ganzen, und wann die Ausbildung des Ganzen den einzeln Theilen, so wie, ob und wann die eigentliche Wahrheit, bey der Ausbildung, nicht zuweilen der Kunst gleichsam aufgeopfert werden muß? — und dieses auf eine dritte; auf die Frage nähmlich, ob nicht die Mittel, die Eigenheiten, das Wesen der verschiedenen Künste, und der verschiedenen Zweige einer Kunst, gleichsam verschiedene Arten von Ausbildungen nothwendig machen? gleichsam der Ausbildung ein verschiedenes Ziel setzen? Daß Laocon, z. B. nicht schreyend dargestellt ist, wird wohl dadurch nicht ganz begreiflich, daß sein Leiden, ohne diesen Umstand, schon hinlänglich ausgedruckt war, und diejenige Art der Ausbildung, welche dem höhern lyrischen Gedichte zukommt, ist dem dramatischen nicht eigen; und oft wird wieder in diesem durch ein einziges Wort der Gedanke des Redenden hinlänglich ausgebildet, ohne daß der epische Dichter, auch wenn er die Person redend einführte, sich so kurz fassen dürfte, oder könnte. — Doch dieses alles sollen nichts als Fragen seyn; zu ihrer Untersuchung und Auflösung ist hier der Ort nicht. Auch wüßte ich wenig befriedigende, eigentliche Nachweisungen darüber zu geben, weil die Aesthetiker und Theoretiker sich bis jetzt noch nicht in ein Detail, und auf Vergleichungen der Art eingelassen haben. — Von der Ausbildung des Lustspieles, welche er l'embonpoint de la piece nennt, handelt Callhava in dem 41ten Kap. des 2 B. s. Art de la Comedie (2. S. 475.) — und wie das Genie sie dem Drama überhaupt, so wie jeder Dichtart, giebt, zeigt Lessing in seiner Dramaturgie, bey Gelegen-

legenheit der Rodogune des Corneille (1. 235 u. f.)

Ausdruk.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort in der Kunstsprache, wenn man von Vorstellungen spricht, die vermittelst äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden, und giebt diesen Namen bald dem Zeichen, als der Ursache der Vorstellung, bald seiner Würkung. Die Wörter und Redensarten der Sprache erweken gewisse Vorstellungen, deswegen schreibt man ihnen einen Ausdruk zu: aber sie selbst werden auch Ausdrüke, das ist, Mittel zum Ausdruk genennt. Dieser Artikel ist der Betrachtung der Mittel, die die schönen Künste haben, Vorstellungen zu erweken, gewiedmet.

Diese Mittel sind in den redenden Künsten die Wörter und die Säze der Rede; in der Musik die Töne und die daraus zusammengesetzten Tonsäze; in den zeichnenden Künsten Gesichtszüge, Gebehrden, selbst die Gesichtsfarbe; im Tanz Stellung, Gebehrden und Bewegung.

Der Zwek aller schönen Künste ist die Erweckung gewisser Vorstellungen und Empfindungen; daher die ganze Arbeit des Künstlers in glüklicher Erfindung dieser Vorstellungen, und im guten Ausdruk derselben besteht. Also ist die Kunst des Ausdruks die Hälfte dessen, was ein Künstler besitzen muß. Es würde ihm nichts helfen, die fürtrefflichsten Vorstellungen erfunden zu haben, wenn er sie nicht ausdrüken könnte.

Da die Mittel zum Ausdruke so sehr verschieden sind, so verdienet jede Gattung besonders betrachtet zu werden. Der beste Unterricht über den Ausdruk redender Künste kann dem Mahler zu nichts dienen; wir wollen deßwegen die verschiedenen Gattungen des Ausdruks besonders vornehmen.

Ausdruk in der Sprache.

Der Redner oder Dichter, der in seiner Kunst vollkommen seyn will, muß auch den Ausdruk völlig in seiner Gewalt haben; er muß im Stande seyn, den Begriff, die Vorstellung, die er erweken will, vermittelst seiner Wörter und Redensarten in dem Maaße, wie es seine Absicht erfodert, zu erreichen. Eine sehr schwere Sache, besonders in den Sprachen, die noch nicht ganz ausgebildet, die noch nicht zu dem Reichthum gestiegen sind, der für jedes Bedürfniß hinreichend ist!

Der Ausdruk ist vollkommen, wenn die Wörter und Redensarten gerade das bedeuten, was sie bedeuten sollen, zugleich aber dem Charakter der Vorstellung, wozu die Begriffe, als Theile, gehören, gemäß sind. Wenn sowol einzele Wörter, als ganze Säze der Rede diese doppelte Eigenschaft haben, so ist der Ausdruk so, wie er seyn soll.

In jedem Ausdruk ist also zuerst auf die Bedeutung, und hernach auf den Charakter zu sehen; beydes aber muß sowol bey einzeln Wörtern, als bey ganzen Sätzen in Betrachtung gezogen werden. Schon in der gemeinen Rede muß der Ausdruk in Absicht auf die Bedeutung richtig, bestimmt, klar, und von verhältnißmäßiger Kürze seyn; in der kunstmäßigen Rede müssen sich diese Eigenschaften in einem höhern Grad finden. Sogar der bloße Ton der Wörter muß diese Eigenschaft schon an sich haben. Dieses alles verdienet näher entwikelt zu werden.

Wörter, als bloße Töne betrachtet, müssen nichts unbestimmtes, nichts undeutliches, nichts allzugedrängtes noch schleppendes haben. Der Geist empfindet nur in dem Maaße, in welchem die Sinnen gerührt werden.

Was für das Auge undeutlich gezeichnet ist, erwekt in dem Geiste keine deutliche Vorstellung; also vernehmen wir auch die durch das Gehör kommenden Begriffe richtiger, klarer und bestimmter, wenn die Töne, die sie erweken, diese Eigenschaften haben, als wenn sie ihnen fehlen. Eine zweydeutige Sylbe, über deren Elemente oder Buchstaben man ungewiß ist, wird nicht gut gefaßt, und so auch ganze Wörter nicht, die aus solchen Sylben bestehen; so geht es auch mit schweren Wörtern, die man kaum aussprechen kann; deßwegen gehört die Beobachtung des Wolklanges zum vollkommenen Ausdruk.*)

Wenn der Ausdruk richtig, bestimmt und klar ist, so erwekt er nicht nur gerade die Begriffe, die er erweken soll; sondern es geschieht, wenn diese Eigenschaften in einem gewissen Grad vorhanden sind, mit ästhetischer Kraft, weil alles Vollkommene einen Reiz bey sich führet. Ohne Absicht auf die Wichtigkeit der Dinge, die man uns sagt, empfinden wir Vergnügen, wenn wir jedes Ding mit seinem Namen nennen hören. Selbst in dem Fall, da wir einen Gegenstand sehen, und eine richtige Vorstellung davon haben, ist es uns angenehm, wenn selbiger gut beschrieben wird. Um so vielmehr reizt es die Vorstellungskraft, wenn ein Redner das, was unbestimmt, verworren und zum Theil dunkel in unsern Vorstellungen liegt, durch einen guten Ausdruk entwikelt. Wer kann folgende in den wichtigsten und bestimmtesten Ausdrüken verfaßte Beschreibung von der Eitelkeit des menschlichen Lebens, ohne Vergnügen lesen?

> Hier reißt ein schwach Geschlecht, mit immer vollem Herzen,
> Von eingebildter Ruh und allzuwahrem Schmerzen,
> Wo nagende Begierd und falsche Hoffnung wallt,
> Zur ernsten Ewigkeit. Im kurzen Aufenthalt
> Des nimmer ruhigen und ungefühlten Lebens
> Schnapt ihr betrogner Geist nach ächtem Gut vergebens.*)

Diese Vollkommenheit des Ausdruks ist vielleicht der wichtigste Theil der Kunst des Redners und des Dichters. Wer sie besitzt, ist sicher, daß er allemal sagen kann, was er sagen will.

Die Rede ist die größte Erfindung des menschlichen Verstandes, gegen die alle andre für nichts zu rechnen sind. Selbst die Vernunft, die Empfindungen und die Sitten, wodurch der Mensch sich aus der Classe irdischer Wesen zu einem höhern Rang herauf schwingt, hangen davon ab. Wer die Sprache vollkommener macht, der hebt den Menschen einen Grad höher. Schon dadurch allein verdienen die Beredsamkeit und Dichtkunst die höchste Achtung.

Es sind zwey Mittel zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen; die Kenntniß aller Wörter der Sprache und eine philosophische Kenntniß ihrer Bedeutung. Beyde müssen mit einander verbunden werden. Es hilft nichts, daß man bestimmt denke, wenn man die Wörter nicht findet, jeden Begrif auszudrüken; noch weniger hilft es alle Wörter zu wissen, wenn man ihrer Bedeutung nicht gewiß ist. Das Studium der Sprache in dieser doppelten Absicht, ist von der größten Nothwendigkeit. Wer sich immer richtig ausdrüken will, der muß durch den Umgang oder durch das Lesen einen Reichthum an Wörtern und Redensarten **) gesammelt, und alle mit Scharfsinnigkeit beurtheilt haben. Dadurch haben sich alle große Redner und Dichter hervorgethan.

Die

*) S. Wolklang.

*) Haller im Gedichte vom Ursprung des Uebels.

**) Copia verborum.

Die Richtigkeit, die erste nothwendige Eigenschaft des Ausdruks, betrift nicht blos Wörter, sondern die Sätze und die Wendungen derselben. Nur ein Wort unrecht gestellt, nur eine nicht genau überlegte Anwendung eines Vorworts, kann dem ganzen Satz etwas unrichtiges geben. Wenn die Karschin sagt:

— — am Tage,
Den ein erschaffender Gott,
Nach der vollendeten Schöpfung,
Hochheilig machte der Ruh!

So giebt das Wörtchen ein anstatt des Artikels, dem ganzen Satz etwas unbestimmtes, das der größten Richtigkeit des Ausdruks entgegen ist. Es kommt hiebey oft auf fast unmerkliche Kleinigkeiten an. Auch dem Scharfsinnigsten entschlüpft etwas unrichtiges, wie mit Beyspielen aus den besten neuern Dichtern zu beweisen wäre. Daß wir dieses an alten weniger bemerken, kommt vermuthlich daher, daß wir ihre Sprachen nicht genug verstehen, um von kleinen Unrichtigkeiten des Ausdruks zu urtheilen. Nur eine genaue Ausarbeitung kann uns von dieser Seite her sicher stellen.

Die den erwähnten guten Eigenschaften des Ausdruks entgegen stehenden Mängel machen, daß der Redner bisweilen seinen Zwek verfehlt und etwas anders sagt, als er hat sagen wollen. Sollte auch der Leser durch mehr Scharfsinn, als der Verfasser gehabt hat, ihn des unrichtigen Ausdruks ungeachtet verstehen, so wird er doch unangenehm. Wir können bey folgender Stelle:

— — kaum spielt die Ranunkel
Auf der Rabatte mit solchen hellen abwechselnden Farben,
Als der durchsichtige Ton, von Meisterhänden beseelet.

endlich merken, was der Dichter mit dem ganz unrichtigen Ausdruke beseelet, hat sagen wollen. Dessen ungeachtet ist er uns zuwider. Wenn ein andrer Dichter sagt:

Den, der Neptun und der Aeol gebändigt,
— — — — Verhüllt das Grab.

so merken wir, daß er sagen will, sein Name sey nicht bis auf uns gekommen; aber wir fühlen, daß der Ausdruk dieses nicht sagt; deßwegen ist er uns anstößig.

Die Klarheit ist eine andre nothwendige, nach Quintilian die vornehmste, *) Eigenschaft des Ausdruks. Redner und Dichter müssen den Geist der Zuhörer in einer beständigen Aufmerksamkeit erhalten. Dazu ist die Klarheit des Ausdruks allezeit nothwendig. **) Wo sie fehlt, da gehen nicht blos die Vorstellungen verlohren, die in Nebel eingehüllt sind; auch die, welche gleich darauf folgen, werden wegen Mangel der Aufmerksamkeit schwächer. Die Rede wird klar, wenn jedes Wort einen genau bekannten Sinn hat, und wenn die Wörter so gesetzt sind, daß die Verbindung der Begriffe leicht zu fassen ist. Beydes setzt die größte Klarheit in den Gedanken des Redners voraus. Es ist deßwegen eine wichtige Regel, daß man nichts eher auszudrüken suche, bis man es mit der größten Klarheit selbst gefaßt habe. Die Gedanken, die wir andern mittheilen wollen, müssen, wie ein schönes Gemählde, deutlich in unsrer Vorstellung liegen. So hat Homer ohne Zweifel jeden Gegenstand, den er beschreibt, in dem hellesten Lichte vor seinen Augen gehabt. Nur der, welcher hell denkt, kann sich deutlich ausdrüken. Dieses lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewisse Geister die unschätzbare Eigenschaft, sich nicht

*) Nobis prima sit Virtus perspicuitas, L. VIII. c. 2, 22.

**) S. Klarheit.

nicht eher zu beruhigen, bis sie alles, was ihnen vorkömmt, deutlich erkennt haben. Wenn man solche Schriftsteller liest, die die Gabe der Deutlichkeit in einem hohen Grade haben, wenn man sieht, wie sie so viel Gedanken, die wir auch schon gehabt, aber nicht so deutlich gefaßt hatten, mit dem hellesten Lichte darstellen, so kömmt man auf den Gedanken, daß solche Genies sich von andern blos dadurch unterscheiden, daß sie jeder Sache so lange nachdenken, sich bey jedem Gegenstande so lange verweilen, bis sie alles auf das genaueste gefaßt haben. Diese Gabe des genauen Nachforschens, in Absicht auf allgemeine Begriffe, macht vornehmlich das philosophische Genie aus; in Absicht auf sinnliche Gegenstände aber, das Genie des Künstlers. In der Rede müssen zur Deutlichkeit des Ausdruks beyde zusammen kommen.

Ein gutes Mittel, das zum deutlichen Ausdruk nöthige Talent zu stärken, ist das fleißige Lesen der Schriftsteller, die es selbst in einem hohen Grad besessen haben. Für den Ausdruk sinnlicher Gegenstände, Homer und Virgil, Sophokles und Euripides; für den Ausdruk sittlicher und philosophischer Gegenstände, Aristophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rousseau aus Genf, und von den unsrigen Wieland. *)

Dem, der hell denkt, wird es selten am hellen Ausdruk fehlen. Doch ist hierüber noch verschiedenes zu erinnern. Quintilian faßt die Eigenschaften des deutlichen Ausdruks in diese wenige Worte zusammen: eigentliche Wörter, gute Ordnung, einen nicht allzulange aufgeschobenen Schluß des Satzes, nichts mangelndes und nichts überflüßiges. *) Die eigentlichen Wörter sind doch nicht allemal ohne Ausnahme zum hellen Ausdruk nothwendig. Denn oft wird ein Begriff durch ein uneigentliches Wort deutlicher gezeichnet, und heller gemahlt, als durch das eigentliche; wie wenn Haller sagt:

> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

Der eigentliche Ausdruk dienet fürnehmlich in ganz einfachen Vorstellungen zur Deutlichkeit; aber wo die Begriffe sehr zusammengesetzt, und die Vorstellung etwas weitläuftig ist, da dienet ein metaphorischer und mahlerischer Ausdruk ungemein zur Deutlichkeit. Er überhebt uns der umständlichen Entwiklung, die wegen ihrer Länge der Deutlichkeit schadet. Denn viel auf einmal kann nur vermittelst eines Bildes klar gefaßt werden. Es ist eine Regel, die kaum eine Ausnahme leidet, daß Begriffe und Gedanken, die aus viel einzeln Vorstellungen zusammengesetzt sind, nur durch glükliche Bilder klar ausgedrükt werden. Welcher eigentliche Ausdruk könnte das, was Cicero nundinationem iuris ac fortunarum nennt, **) eben so deutlich ausdrüken?

Das wichtigste in Quintilians Regel ist wol dieses: daß sowol der Mangel als der Ueberfluß im Ausdruk zu vermeiden sey. Nebenbegriffe, die in der Sache nichts bezeichnen, oder die jedem aufmerksamen Zuhörer ohnedem beyfallen, besonders ausdrüken, ist Ueberfluß; noth-

*) Und, wenigstens, eben so sehr G. Ephr. Lessing; dessen Ausdruck gewiß allen deutschen Prosaisten zum Muster dienen kann. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß kein deutscher Schriftsteller so sehr Meister der Sprache war, als dieser große Mann.

*) Propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio; nihil neque desit, neque superfluat. Ita sermo et doctis probabilis et planus imperitis erit. Inst. L. VIII. c. 2, 22.

**) De lege agr. Or. I.

nothwendige Begriffe weglassen, ist Mangel.

Wörter, die neu, oder wenig bekannt, oder aus andern Sprachen geborget sind, können der Deutlichkeit des Ausdruks schaden; wiewol sie es nicht allezeit thun. Wenn die Karschin sagt:

Kein Menschenarm erhält das Glüke bändig,

so ist der Ausdruk ganz neu, aber nicht undeutlich.

Da es nicht wol möglich ist, auch vielleicht unnütze wäre, gar alle Arten der Fälle anzuführen, in welchen die Deutlichkeit Schaden leidet, so wollen wir hierüber nicht weitläuftiger seyn. Auf alle Fragen, die hierüber könnten gemacht werden, kann die einzige allgemeine Antwort dienen: hell denken.

Die letzte nothwendige Eigenschaft des Ausdruks ist die Reinigkeit, oder die grammatische Richtigkeit desselben. Was außer dem Gebrauch ist, kann wegen seiner Neuigkeit gute Würkung thun; aber was gerade gegen den Gebrauch ist, hat allemal etwas anstößiges, weil es dem widerspricht, was wir schon für ausgemacht halten. Deßwegen muß der Ausdruk allemal rein seyn.

Dieses sind also die nothwendigen Eigenschaften, die jeder Ausdruk allemal haben muß. Richtig, bestimmt, klar und rein muß er immer seyn, sonst hat er etwas widriges. Allein deßwegen ist er nicht in allen Absichten vollkommen. Die griechischen Grammatiker zählen uns eine Menge Fehler vor, die den Ausdruk verstellen können. Die vornehmsten sind folgende: Das κακοφατον, der häßliche Klang, der widrige Nebenbegriffe erweken kann. Quintilian giebt den Ausdruk, ductare exercitum, zum Beyspiel hievon an; so wäre im Deutschen der Ausdruk, Strik, anstatt Ketten oder Banden, wenn man nicht mit Fleiß widrige Begriffe erweken will. Die Αἰχρολογια, wenn der Ausdruk ungeziemende oder zu üppige Begriffe mit sich führet. Ταπεινωσις, der niedrige Ausdruk, der der Würde und Größe einer Sache schadet; wie dieses: Saxea est *verruca* in summo montis vertice; eine steinerne Warze anstatt eines felsigten Hügels. So ist der Ausdruk:

Sieh! an seiner Ordnung goldnen Seilen
Muß der Frühling neu herunter eilen.

anstatt goldenen Ketten. Von dieser Art könnte man eine beträchtliche Sammlung aus deutschen Dichtern machen. Auch das Gegentheil ist fehlerhaft, da kleine oder gemeine Dinge mit hohen Worten ausgedrükt werden. Nur im Lächerlichen thut dieses gute Würkung. Μειωσις ist der mangelhafte Ausdruk, in dem zu dem völligen Sinn etwas fehlet; dieses fällt ins Pöbelhafte. Ταυτολογια, wenn dieselbe Sache mit mehrern, den Sinn nicht verstärkenden Ausdrüken, gesagt wird. Einen solchen Ausdruk legt Homer, vielleicht aus Ueberlegung, dem Pandarus in den Mund: ἐνδεκα διφροι, καλοι, προτοπαγεις, νεοτεοχεες.*) Ὁμοιολογια, der einfärbige Ausdruk, der wegen seines immer gleichen Ganges verdrießlich wird. Dieses scheinet aber mehr ein Fehler der ganzen Schreibart, als einzeler Ausdrüke zu seyn. Μακρολογια, der weitschweifende Ausdruk, wie dieser vom Livius: Legati non impetrata pace retro domum, unde venerant, abierunt. Kann nicht auch folgendes des Virgils hieher gerechnet werden?

Quem si fata virum servant, si vescitur aura
Aetherea, nec adhuc crudelibus occubat umbris.

Πλεο-

*) Il. E. v. 194. 195.

Πλεονασμος, der unnütze Ueberfluß müßiger Beywörter, wie: dies hab ich mit meinen beyden Augen gesehen. Περιεργια, was unnützer Weise mühsam ist, wie dieses:

> Er, dem des ersten Menschen zweyten Sohnes,
> Des Abels, fromme Muse ward.

Κακοζηλον, der gezierte Ausdruk.

Man würde zu weitläuftig seyn, wenn man alle Fehler des Ausdruks bestimmen und mit Beyspielen erläutern wollte. Das Angeführte ist blos in der Absicht hieher gesetzt worden, daß junge Redner und Dichter sehen sollten, auf wie so gar mancherley Weise man im Ausdruk fehlen könne; wie nothwendig es sey, die äußerste Sorgfalt auf diesen Theil der Kunst zu wenden. Uns Deutschen ist dieses um so viel nöthiger, da wir in diesem Stük ungemein weit hinter unsern Zeitgenossen in Frankreich, Italien und England, zurüke sind. Sorgfältig haben sich insonderheit junge deutsche Dichter und Redner vor dem übertriebenen Ausdruk in Acht zu nehmen; da auch einige sonst gute Schriftsteller sich dieses so angewöhnt haben, daß ihnen nichts allerliebst, nichts unvergleichlich, nichts erstaunlich genug ist.

Es ist schon viel, wenn man die Fehler des Ausdruks vermeidet: aber genug ist es für die redenden Künste nicht: man muß ihm auch ästhetische Eigenschaften zu geben wissen, und solche, die sich zur Materie und zu den besondern Umständen schiken. Diese Eigenschaften sind überhaupt von dreyerley Art. Sie greifen den Verstand, oder die Einbildungskraft, oder das Herz an. *)

Der Verstand wird gerührt durch das, was in einem vorzüglichen Grad wahr, angemessen, hell, neu, naiv, fein ist. Jede dieser Eigenschaften giebt dem Ausdruk ästhetische Kraft. Besondere Beyspiele davon sind in den unter angezogenen Benennungen stehenden Artikeln anzutreffen.

Die Einbildungskraft ergötzet sich an dem Ausdruk, der mahlerisch, witzig, in allerhand starke oder liebliche Bilder eingekleidet ist; wovon Beyspiele unter diesen Wörtern zu suchen sind. Eine besondere hieher gehörige Gattung angenehmer Ausdrüke sind die, welche durch fast unmerkliche Nebenbegriffe angenehm werden. Quintilian sagt: er fühle, daß in dem Ausdruk:

> — Caesa jungebant foedera porca. **)

das Wort porca eine Annehmlichkeit habe, die das porco nicht hätte. Der Grund liegt ohne Zweifel darin, das das weibliche Geschlecht der Wörter, wegen einer uns angebohrnen Galanterie, auch etwas sanfteres in der Einbildungskraft erwekt, als das männliche. Daher wird gewiß in allen Fällen, wo die Wörter Reh, Hirsch, Hündin, der Bedeutung nach gleichgültig wären, das letzte angenehmer seyn, als die andern. Dieses hat auch ein Scholiast über folgende Stelle des Horaz angemerkt:

> Nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
> Seu poscat agna sive malit haedo. **)

Wo er über das Wort Agna sagt: Nescio quomodo quaedam elocutiones per foemininum genus gratiores fiunt.

Hieher gehört auch, daß die Griechen, so wie auch die Deutschen, bisweilen in dem unbestimmten Geschlecht weiblicher Namen, eine Annehmlichkeit finden. Dem Deutschen ist der Ausdruk: das schöne Kind,

*) S. Kraft.

*) Aen. VIII. 641.

**) Od. L. I. 4.

Kind, das liebe Mädchen, angenehmer als diese: die schöne Person, die liebe Tochter; und den Griechen scheinen solche weibliche Namen, wie **Leontium, Musarion** u. d. gl. angenehmer, als die von weiblicher Endigung.

Das Herz findet den Ausdruk angenehm, der etwas leidenschaftliches hat, der zärtlich, pathetisch, sanft, heftig, und jeder Leidenschaft angemessen ist.

In Ansehung des Charakters ist der Ausdruk entweder niedrig, gemein, oder edel, oder groß, oder erhaben, ernsthaft oder comisch, und so kann auch der Ton ganzer Redensarten seyn. Von diesen verschiedenen Charakteren, die der Ausdruk bey einerley Bedeutung annehmen kann, ist in so viel besondern Artikeln umständlich genug gesprochen worden.

Der Ausdruk, der schon durch den bloßen Klang einen besondern Charakter annimmt, wird von einigen Kunstrichtern der lebendige Ausdruk genennt, und ist auch besonders betrachtet worden.

* *

Unter der Aufschrift: „Von der ästhetischen Bezeichnung der Gedanken," ist in H. Mayers Aesthetik (Th. 3. S. 333) dessen Theorie über Ausdruck enthalten. — Ueber **Ausdruck überhaupt** findet sich in H. Riedels Theorie ein wenig befriedigender Abschnitt (20. S. 377. 1te Ausgabe) — In H. Eberhard's Theorie handelt der vierte Abschnitt des ersten Theiles (S. 125) von dem ästhetisch vollkommenen Ausdruck. — Ganz vortreflich handelt der Verf. der Fragmente über die neuere deutsche Litteratur (3. 50 u. f.) von dem Ausdruck, in wie ferne der Gedanke, in der Sprache des gemeinen Lebens, daran klebt, in wie ferne, in der Dichtkunst, der eine von dem andern gar nicht zu trennen ist, u. d. m. — Ogilvie hat in s. Philosophical and critical Observat. on the nature, characters and various species of composition. Lond. 1774. 8. 2 B. versucht, den verschiedenen Antheil, welchen Verstand, Einbildungskraft, Beurtheilungskraft und Gedächtniß an den verschiedenen Arten der Komposition haben, und in wie ferne diese simpel, deutlich, zierlich, erhaben, kräftig und correct ist, zu bestimmen. — Home untersucht im XVII Kap. (S. 492) die Sprache der Leidenschaften. — Ausser diesen Untersuchungen über den Ausdruck in den redenden Künsten überhaupt, finden sich speciellere (welche aber fast alle, mehr oder weniger, schon auf Schreibart gehen, weil die Gränzen zwischen beyden, und ihre Unterschiede, so viel ich weiß, noch nirgends ganz deutlich bestimmt worden sind) im Aristoteles, von der Dichtkunst (XIX u. f.) und mithin in s. Commentatoren, deren Erklärungen Dacier in s. Uebers. (S. 357) und Curtius (S. 287) so ziemlich gesammelt haben — und im 3ten der Rhetorik (I—XII. s. Art. Beredsamkeit) — im Demetrius Phaler. (dessen ganzes auf uns gekommenes Werk davon handelt, erste Ausg. durch Aldus, mit mehrern gr. Rhetor. Ven. 1508. f. gr. quaest. explicat. studio Ioh. Simonii, Rost. 1601. 8. gr. und lat. ex rec. Th. Galei, Lond. 1677. 8. mit noch mehrern gr. Rethor. Glasg. 1742. 8. ex edit. Ioh. Fr. Fischeri, nach der Ausg. des Gale, Lips. 1773. 8. gr. und lat. In das Ital. übersetzt von Piet. Segin, Flor. 1603. 4. von Marc. Adriani, Flor. 1738. 8. paraphr. unter dem Titel: Il Predicatore von Franc. Panigarola, Ven. 1609. 4.) — im Hermogenes (περὶ ἰδεῶν l. 2. zuerst, mit den übrigen Schriften desselben, und mehrern Rhetor. von Aldus, von 1508 f. c. interpret. et scholiis a Ioa. Sturmio, Argent. 1571. 8. in das Ital. übersetzt von Giul. Camillo Delminio, Udine 1594. 4. und mit verändertem Titel wieder abgedruckt, Ven. 1602 und 1608. 8.) — im Cicero (im 4ten der B. an den Herennius, Op. T. I. S. 78. Ed. Ern. im 3ten B. de Oratore, ebend. S. 441 u. f. im Orator. XIX u. f. ebend. S. 607.) —

im

im Quinctilian (VIII u. f. S. 356. Ed. Gesn.) — im Lawson (12 und 13te Vorles. Th. 1. S. 260. d. Uebers.) — im Campbel (Philosophy of Rhet. Th. 1. S. 339 u. f.) — im Blair (Lect. on Rhet. and belles Lettr. X. B. 1. S. 183.) — im Batteux (von dem rednerischen Ausdrucke, Einl. 4 B. S. 63 u. f.) — in den Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. (das 5te B.) — im Condillac (in dem 2ten Th. seines Unterrichtes aller Wissenschaften, Bern 1777. 8) — in Bodmers critischer Dichtkunst (deren ganzer 2te Theil von der poetischen Mahlerey, in Rücksicht auf den Ausdruck handelt.) — in M. Joh. Fr. Kinderlings Grunds. der Beredsamkeit, Magd. 1771. 8. 2 B. worin das 2te B. darüber, und keinesweges ganz schlecht, abgefaßt ist, u. a m. welche bey dem Artikel, **Schreibart**, als wohin sie vorzüglich gehören, angeführt worden sind. — — Uebrigens scheint Quinctilian wirklich Recht zu haben, wenn er Klarheit (perspicuitas) die erste Eigenschaft des **Ausdruckes** nennt; vielleicht könnte man sie gar die einzige, oder doch die Haupteigenschaft nennen; denn alle andre Eigenschaften desselben sind wohl nur Unterarten, und vieles, was dem Ausdruck zur Last gelegt wird, liegt schon in den Vorstellungen. Wenn Herr Sulzer z. B. den **übertriebenen Ausdruck** tadelt: so trift dieses eigentlich schon den Gedanken; wer alle Dinge allerliebst, und **unvergleichlich**, und **erstaunlich** nennt, muß sie zuerst sich so vorstellen.

Ausdruk in zeichnenden Künsten.

Man sagt von dem Zeichner, er sey im Ausdruk stark, wenn seine Figuren Leben, Gedanken und Empfindung zu haben scheinen. Durch den Ausdruk der Zeichnung wird der unsichtbare Geist sichtbar. Diese erhabene Kunst ist eine Erfindung der Natur. Nur dem unendlichen Genie war es möglich, der Materie Empfindung zu geben. Dadurch wird die Mahlerey zu der wunderbaresten Kunst, weil sie blos durch Farben jede Empfindung der Seele rege machen kann: bloße Schatten werden durch die Zauberey des Ausdruks in denkende und empfindende Wesen verwandelt. Ohne diese Kunst ist ein gemahltes und geschnitztes Bild eine öde Form, die keinem denkenden Wesen gefallen kann; durch sie wird es zu einem handelnden Wesen, mit dem wir unser Herz theilen.

Die größte Bestrebung des zeichnenden Künstlers muß auf diesen Theil gerichtet seyn, ohne welchen alles übrige nichts ist. Callistratus nennte die Bildhauerey die Kunst Sitten auszudrüken,*) und zeigte dadurch an, daß der Ausdruk der eigentliche Zwek dieser Kunst sey. Nach den würklichen Scenen des menschlichen Lebens und deren vollkommenen Vorstellung auf der Schaubühne, würkt nichts so sehr auf den Geist, als Gemählde von vollkommenem Ausdruk. Sie erweken in dem Geist Bestrebungen nach Vollkommenheit, und flößen dem Herzen Empfindungen ein. Wie ein Jüngling durch die Kraft der Schönheit zu einer Liebe gereizt wird, die seine ganze Seele einnimmt, so wird durch die Kraft des Ausdruks jeder empfindende Mensch mit Bewunderung des Großen, mit Liebe zum Guten, mit Abscheu für das Böse, erfüllt. Themistokles konnte bey dem Andenken an die Siegeszeichen des Miltiades nicht schlafen, so sehr wurde dadurch seine Seele mit edler Ruhmbegierde entflammt; wie vielmehr muß nicht ein edles Herz empfinden, wenn nicht blos ein Zeichen der Größe einer Seele, sondern die Seele selbst, vors Gesichte gestellt wird. Kann die Tugend, die blos als ein Schattenbild in unsrer Einbil-

*) ἠθοποιητικὴ τέχνη.

Einbildungskraft schwebet, die stärkste Bewunderung erweken, was muß nicht denn geschehen, wenn sie in sichtbarer Gestalt, und in hellem Lichte vor uns steht? Wenn wir in den würklichen Scenen des Lebens das Glük haben, Menschen in dem Augenblik zu sehen, da ihre Seele mit großen Empfindungen erfüllt ist, so gehen diese Scenen schnell vor dem Gesichte vorbey; aber der Künstler hält diese kostbaren Augenblike für uns fest. Unser Auge kann so lang darauf verweilen, bis es gesättiget ist, wenn hier eine Sättigung statt hat; wir genießen den Gegenstand so lange, bis er seine völlige Würkung auf uns gethan hat.

Aber durch welchen Weg, durch welche Stufen gelanget der Künstler zu diesem höchsten Gipfel der Kunst, die ihn zum Meister aller Herzen macht? Dahin führet kein Weg, den jeder betreten kann; denn gemeinen Augen ist er nicht sichtbar. Wem nicht die Natur eine Seele gegeben hat, die jede Gattung des Guten tief fühlt, und die sein Auge schärft jedes zu sehen, der würde sich umsonst bestreben, in diesem Theile der Kunst groß zu werden. Die Sinnen bringen nichts in die Seele; sie erweken nur das, was schon schlafend darin gelegen hat. Umsonst sieht ein Auge, das von einer unempfindlichen Seele regiert wird, die reizendste Schönheit; es entdeket nichts darin. Die Natur allein bildet den großen Künstler; aber Uebung und Fleiß machen ihn vollkommen.

Die ersten Schritte zu dieser Vollkommenheit thut die Beobachtung, ohne welche alles, was in unsrer Seele eingewikelt liegt, auf immer ohne Würkung bleiben würde. Das Gute, dessen Keim in uns liegt, fängt an sich zu entwikeln, sobald wir es an andern entwikelt sehen. Die Beobachtung der Tugend ist der fruchtbare Sonnenschein, der den Saamen unsrer eignen Tugend aufkeimen macht. Der Künstler muß sich bemühen, die menschliche Natur überall, wo sie sich am besten entwikelt hat, zu beobachten. Man darf sich nicht wundern, warum die griechischen Künstler so groß im Ausdruk gewesen sind, da es offenbar ist, daß bey keinem Volk alle natürlichen Anlagen der Seele sich so frey und so völlig, als bey diesem, entwikelt haben. Wenn unter den Grönländern ein größerer Phidias oder Raphael gebohren würde, so würde er gewiß keine einzige feine Empfindung ausdrüken lernen. Eine genaue Bekanntschaft mit Menschen, bey denen jede große Anlage ausgebildet ist, macht den ersten Schritt zu der Vollkommenheit aus, von der hier die Rede ist. Was der Künstler nicht im Leben sehen kann, muß er aus der Geschichte erfahren, und durch die Gemählde der Dichter. Dadurch muß sein Geist gebildet und seine Phantasie erhitzt werden. So ward Phidias nach seinem eignen Geständniß durch den Homer tüchtig gemacht, seinen Jupiter zu bilden. Der allein, welcher seine Seele durch diese Mittel zur Empfindung gebildet hat, kann sich schmeicheln, zu einiger Vollkommenheit des Ausdruks zu gelangen. Indem er selbst voll Empfindung ist, wird seine Phantasie ihm die Bilder, an denen das, was er fühlt, sichtbar ist, vors Gesichte stellen. Alsdenn darf er nur nachzeichnen. Durch Suchen, durch Ueberlegen und durch Abmessen findet man den Ausdruk nicht; nur die vom Herzen erwärmte Einbildungskraft sieht ihn.

Hiezu muß noch ein erhöhter Geschmak kommen, der unter viel gleich bedeutenden Dingen dasjenige wählt, was den Personen und Umständen gemäß ist. Ein König zürnt anders, als ein gemeiner Mensch; und

und der Schmerz eines männlichen starken Gemüthes äußert sich ganz anders, als wenn er eine schwache weibliche Seele durchdringt. Nicht nur das muß der Künstler fühlen, sondern auch noch das, was dem Ausdruk etwas anstößiges oder widriges geben würde. Denn so wie der Tonsetzer auch in den Dissonanzen auf Ordnung und Regelmäßigkeit sehen muß, so ist in dem Ausdruk des Zeichners alles zufällig widrige zu vermeiden. Ein Gesichte muß, um einen widrigen Affekt auszudrüken, nicht häßlich werden. Das Schöne der Formen ist in zeichnenden Künsten, so wie die richtige Harmonie in der Musik, von jedem Ausdruk unzertrennlich. Das schönste Gesicht kann sich eben so gut nach allen Leidenschaften verändern, als ein weniger schönes; darum muß dieses jenem niemals vorgezogen werden.

Der feineste Geschmak wird dazu erfodert, daß man in dem Ausdruk das Wesentliche von dem Zufälligen unterscheide. Ein Mensch von wenig Empfindung merkt die Leidenschaften der Freude, des Zornes oder des Schmerzens nicht eher, bis selbige sich durch Geschrey oder Schimpfen äußern, da Personen von feinerm Geschmak, ohne diese zufälligen Aeußerungen fühlen, was sie zu fühlen haben.*)

Außer diesen innern Fähigkeiten zum guten Ausdruk müssen auch noch andre vorhanden seyn. Es ist nicht genug, daß der Künstler durch die Phantasie sehe, was er zu zeichnen hat; er muß das, was er sieht, auch andern sichtbar machen können. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaaß und eine vollkommene Fertigkeit der Hand geschikt. Also können nur große Zeichner in jedem Ausdruk glüklich seyn. Das Auge muß die kleinesten Veränderungen der Formen entdeken, und die Hand muß sie ausdrüken können.

*) S. Leidenschaft.

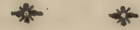
Derowegen müssen beyde unaufhörlich geübt werden. Dem Anfänger der Kunst kann es helfen, wenn er sich das zu Nutze macht, was gute Meister über das Besondere, wodurch die Leidenschaften sich auf den Gesichtern und in der Haltung des Körpers unterscheiden, ausführlich angemerkt haben. Wenn er Le Brüns nach allen Leidenschaften charakterisirte Köpfe fleißig betrachtet und zeichnet, so wird sein Augenmaaß dabey gewinnen. Er wird lernen, worauf er bey jedem Affekte vorzüglich zu sehen habe; welche Leidenschaft sich vornehmlich im Auge, welche in dem Munde sich äußert. Er muß sich die Bemerkungen der Meister über den Einfluß derselben auf die Stellung und Bewegung der Gliedmaaßen bekannt machen. Die Glieder unsers Körpers besitzen eine Art der Sprache. Alle Gliedmaaßen helfen dem Redner sprechen; von den Händen kann man beynahe sagen, daß sie selbst sprechen. Können wir nicht, sagt ein Kunstrichter, mit den Händen fodern, versprechen, rufen, verabscheuen, fürchten, fragen, leugnen oder weigern, Freude und Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maaß und Ziel, Ueberfluß, Zeit und Zahl andeuten?*) Auch einzele Muskeln des Rumpfs, besonders die an der Brust und an dem Unterleibe sind, haben ihren eigenen Ausdruk.

Alles dieses genau zu beobachten, muß des Künstlers unabläßliches Studium seyn. Er muß zu dem Ende keine Gelegenheit vorbey lassen, bey den Auftritten des Lebens zu seyn, wo sich die Leidenschaften der Menschen am meisten äußern; Auftritte, wo ein ganzes Volk

*) S. Iunius de pictura Veterum L. III. c. 4.

Volk sich versammelt; wo er Freude, Furcht, Schreken, Andacht, in tausend Gesichtern und Stellungen sehen kann.

Mit dieser Beobachtung der Natur verbinde er das Studium der Antiken, wo der Ausdruk am vollkommensten erreicht, und auch in den schlechtesten Stüken nicht ganz versäumt ist. In den Werken der Neuern müssen des Michel Angelo, und fürnehmlich Raphaels, beste Werke ihm täglich vor Augen schweben. Diese Werke sind durch die tiefsinnigen Beobachtungen großer Geister zu der Vollkommenheit gestiegen, die wir an ihnen bewundern; sie studiren, erleichtert den Weg zu eben dieser Vollkommenheit. Auch Deutschland kann auf einen Mann stolz seyn, der im guten Ausdruke als ein Anführer kann gebraucht werden. Dieser ist Schlüter, dessen Verdienste so wenig bekannt sind, und dessen Werke nur Berlin besitzt.*)



Ausser demjenigen, was über den Ausdruck in den zeichnenden Künsten, in folgenden, über diese überhaupt geschriebenen Werken sich findet, als z. B. in des L. da Vinci Traité de la Peinture, das 50, 95, 166, 182, 183, 187, 245, 246, 251, 255, 256te u. a. Kap. mehr — in des Felibien Entret. sur les vies et les ouvrages des Peint. B. 3. S. 103 u. f. (Amst. Ausg. von 1706.) — in des Testelin Sentimens des plus habiles Peintres (S. 56 u. f. bey dem Ged. des Le Mierre, Amsterd. Ausg. von 1770) in des Lairesse großem Mahlerbuche, im 7ten Kap. des 2ten Buches — in des de Piles Cours de peinture, unter der Aufschrift, des Caracteres (Oeuv. div. B. 2. S. 144 u. f.) und in seiner Idee du peintre parfait (ebend. B. 3. S. 354.) — in des Richardson Traité de la Peinture (B. 1. S. 69. Amst. 1728. 8.) — in den, der Art de peindre des Watelet angehängten reflexions (S. 133. Amst. 1761.) — in des Hrn. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, in der 43, 44 und 53ten Betr. von dem Ausdrucke der Leidenschaften, oder der Neigungen und Abneigungen des Menschen; Stufen der Leidenschaften, der Theilnehmung, und ihres Ausdruckes; von dem Ausdruck überhaupt, und der Ausführung insbesondre (in Ansehung der Farbengebung) — in des Algarotti Versuch über die Mahlerey (S. 150 d. Uebersetzung) — im Orestrio (1. XVI. S. 183.) — in Reynolds Rede von dem großen Styl (S. 12. d. Uebers. N. Bibl. 17 B. S. 12.) — Mengs, in dem 3ten Th. des Werkchens über Schönheit und Geschmack in der Mahlerey, bey Gelegenheit der Betrachtungen über die Anordnung in den Werken des Raphael, Correggio und Titian (Op. T. 1. S. 59.) und auf diese Veranlassung, sein Herausgeber (ebend. S. 109.) — in des Dübos reflex. crit. (B. 1. S. 360. Dresdn. Ausg.) — in dem 1ten B. der Collection of Etrusc. Greek and Rom. Antiq. Nap. 1766. f. — in der felsina pittrice, ein an den Verfasser Malvasia, geschriebener Brief, (Parte IV.) u. a. m. — Ausser diesen, können, als eigene darüber geschriebene Werke angesehen, oder doch, zur Vervollkommnung darin gebraucht werden: Ioh. B. Portae N. de humana Physiognomia Lib. VIII. Hanov. 1593. 8. aber nur 4 Bücher; vollst. Neapel 1602. f. mit K. ein französ. Auszug daraus, unter dem Titel: la Physiognomie humaine, ou Jean Baptiste Porta, Neapolitain (ohne Jahreszahl) — Traité de la physiognomie, ou Livre de Portraiture... par Ch. le Brun, Par. f. ohne Jahresz. m. K. (größtentheils gezogen aus dem vorhin

*) Ein verdienstvoller berlinischer Künstler, Herr Bernhard Rode, hat mit rühmlichem Eifer sein möglichstes gethan, diesen großen Mann bekannter zu machen. Er hat sowol seine Larven, die das berlinische Zeughaus zieren, als verschiedene andre Werke auf eine geistreiche Art geäzt. Möchte er doch fortfahren, auch die übrigen größern Werke dieses fürtrefflichen Mannes bekannter zu machen!

hin angeführten Werke des Porta) — Caractères des Passions par Marin Cure de la Chambre, Amst. 1658 — 1663. 8. 5 B. — Conferences sur l'Expression des différens caractères des passions, par Ch. le Brun, Par. 1667. 12. Amst. 1702. 8. d. Augsb. 1704. 8. und 1721. 4. vergl. mit der „Erinnerung über den Ausdruck neuerer Künstler," von Winkelmann in dessen Geschichte der Kunst (S. 171. Dresdn. Ausg.) — The school of Raphael, or the students, guide to expression in historical painting, Lond. 1759. fol. m. K. — Eine Rede des Andre Bardon, gehalten in der französischen Mahleracademie zu Paris, welcher Auszugsweise in dem 7ten B. der Bibl. der sch. Wissensch. S. 165. enthalten ist. — Lettres sur les caract. en peint. Par. 1753. 12. — Auch könnte, meines Bedünkens, unter andern, die Büffonsche Naturgeschichte, und dergleichen Bücher mehr, wichtige Beyträge zur Kenntniß des Ausdruckes liefern. — —

Ausdruk in der Schauspielkunst.

Das Studium des vollkommenen Ausdruks hat sowol der Schauspieler als der Tänzer mit dem zeichnenden und bildenden Künstler gemein. Gewissermaaßen ist es jenen noch nothwendiger, weil ihre ganze Kunst darin besteht. Ein Tänzer ohne Ausdruk ist ein bloßer Luftspringer; und ein Schauspieler, dem er fehlt, ist gar nichts. Er verdirbt alles Gute, was der Dichter ihm in den Mund legt, und beleidiget, anstatt zu ergötzen oder zu reizen. Was also vorher über das Studium des Ausdruks und über die Betrachtung der Natur und der Kunst gesagt worden, wollen wir diesem mit dem vorzüglichsten Nachdruk gesagt haben. Er muß jede Empfindung in sich zu fühlen im Stande seyn; kein bedeutender Blik, kein kräftiger Zug des Gesichts, keine Gebehrde, nicht die geringste Bewegung der Gliedmaassen, die er an andern wahrnehmen kann, muß ihm unbemerkt vorüber gehen. Alles, was er zum Behuf des Ausdruks in der Natur und Kunst entdeken kann, muß er seiner Einbildungkraft tief einprägen, und durch unermüdete Uebung nachzuahmen trachten.

Das vorzüglichste Mittel zu einem vollkommenen Ausdruk scheint dieses zu seyn, daß der Schauspieler sich selbst so stark, als möglich ist, in die Empfindung der Personen setze, welche er vorstellt. Der jüngere Riccoboni aber widerspricht diesem, und nennt es einen glänzenden Irrthum. Ich habe, sagt er, allezeit als was gewisses angenommen, daß man, wenn man das Unglük hat, das was man ausdrükt, würklich zu empfinden, außer Stand gesetzt wird, zu spielen.*) Ganz anders dachte jener alte Schauspieler, der in der Elektra des Sophokles die Asche seines Sohnes in der Urne hatte, um den Schmerz dieser Prinzessin, da man ihr die Gebeine des Orestes bringt, desto vollkommener auszudrüken. Der angeführte französische Schauspieler muß dafür halten, daß man durch deutlich bestimmte Regeln alles nachmachen könne. Es scheinet aber, daß ein Mensch, der in eine gewisse Leidenschaft gesetzt ist, sie durch viel kleine, niemals deutlich zu merkende Kennzeichen äußere, die, zusammengenommen, den wahren Ausdruk der Natur ausmachen. Alles geht mechanisch ohne unser Bewußtseyn zu. Da uns nun alle die Kräfte, wodurch jede Muskel des Leibes gezogen wird, wenn wir gewisse Leidenschaften fühlen, unbekannt sind, so kann der Vorsatz zu ihrer Würkung nichts beytragen. Es giebt keine Theorie,

*) S. die Schauspielkunst in Lessings Beyträgen zur Historie des Theaters im 1 Th. S. 506.

Theorie, nach welcher wir unserm Gesichte die Traurigkeit einprägen können. Sind wir aber würklich traurig, so setzt sich alles von selbst in die gehörige Gestalt.

Wir scheuen uns also nicht, gegen das Ansehen eines Meisters in der Kunst den Schauspielern zu empfehlen, daß sie sich unaufhörlich befleißen sollen, sich in alle Arten der Empfindungen zu setzen. Finden sie ihre Seele nicht weich genug, mit den Weinenden zu weinen, mit dem Zornigen aufgebracht zu seyn, so thun sie wol, wenn sie solche Rollen, für die sie das nöthige Gefühl nicht haben, niemals auf sich nehmen. Ein Mensch, der vorzüglich zu sanften, zärtlichen und gefälligen Neigungen aufgelegt ist, muß sich nicht unterstehen, die Rolle eines Wüterichs zu spielen.

Der Schauspieler, dem die Natur eine Fähigkeit alles zu empfinden verliehen hat, kann dieselbe durch fleißige Uebung erweitern. Er muß die Werke der besten Dichter ohne Unterlaß lesen, und jeder merkwürdigen Scene so lange nachhängen, bis seine Einbildungskraft dieselbe ihm auf das lebhafteste vormahlt. Denn dadurch wird er selbst in die Leidenschaft versetzt werden. Dabey bleibet ihm immer noch so viel Nachdenken übrig, daß er auf den guten Ausdruk denken kann.

Ungeachtet aber in der Natur gleiche Ursachen auch gleiche Würkungen haben, so sind diese doch, in Absicht auf die Aeußerungen der Leidenschaften, bey verschiedenen Menschen verschieden. Eine große Seele äußert jede Empfindung größer und edler, als eine kleine. Zwey Menschen von verschiedenen Charakteren, in gleichem Grad traurig oder freudig, legen ihr Gefühl ungleich an den Tag. Es ist demnach nicht genug, daß der Schauspieler sich in die Empfindung setze, die er ausdrüken soll; er muß sie in dem besondern Licht, in der bestimmten Zeichnung des Charakters ausdrüken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet sich anders, wie der gemeine Mensch. So wol durch einen übertriebenen als durch den falschen Ausdruk wird das Gegentheil dessen, was der Dichter gesucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edeln Stolz schildert, der Schauspieler aber einen hochtrabenden Menschen vorstellt, so verändert sich die Hochachtung in Verachtung. Wenn der Dichter einen stillen tiefsitzenden Schmerz haben will, der Schauspieler aber heult, so wird das Weinen in Lachen verwandelt. Auch der falsche Nachdruk verderbt alles.

Es gehöret so sehr viel dazu, im Ausdruk richtig zu seyn, daß man sich über die kleine Anzahl vollkommener Schauspieler gar nicht wundern darf. Natur und Fleiß müssen sich zu seiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verstand, jeden Charakter sich auf das bestimmteste vorzustellen, eine lebhafte Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Gesicht stellt, ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in sich hervorbringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium sind diese Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter seiner Rolle auf das vollkommenste ergründen, bis er die kleinsten Schattirungen desselben erkennt; die Handlung, in welcher dieser Charakter sich äußert, muß ihm in ihren kleinesten Umständen ganz vor Augen liegen; die besondere Veranlassung zu dem Spiel der Leidenschaften muß er auf das genaueste erwägen, und alles so lange überlegen, biß er sich selbst vergißt, und sich gleichsam in die Person verwandelt, die er vorstellt.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob es nöthig sey, den Ausdruk desto

vollkommener zu erreichen, die Natur etwas zu übertreiben. Der ältere Riccoboni pflegte zu sagen, wenn man rühren wolle, so müsse man zwey Finger breit über das Natürliche gehen.*) Allein die Gefahr, durch das Uebertriebene frostig zu werden, muß den Schauspieler sehr behutsam machen. Der jüngere Riccoboni hat sehr wol angemerkt, daß die Natur ohne alle Uebertreibung vollkommen stark genug ist; und der Hr. Offraine, den man ohne sehr zu irren für den besten der itzigen französischen Schauspieler halten kann, bestätiget dieses durch sein Beyspiel. Leute, welche sich allen Eindrüken der Leidenschaften ohne Verstellung überlassen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdruks. Kann der Schauspieler dieselbe erreichen, und mit dem edlen Wesen, das Personen von erhabnerm Stande an sich zu haben pflegen, verbinden, so braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir vorher von der Nothwendigkeit, sich selbst in die Empfindungen, die man auszudrüken hat, zu versetzen, gesagt haben, gilt hauptsächlich für denjenigen Theil des Ausdruks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaaßen liegt. Es ist unmöglich, darüber Regeln zu geben. Die Natur hat die Triebfedern, die sie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Mensch, der unversehens fällt, aus einer sich selbst unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Instinkt die Stellung annimmt, die ihn am sichersten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde: eben so würkt sie in allen Leidenschaften auf die verschiedenen Nerven des Körpers. Der Schauspieler, der sich in ein richtiges Gefühl zu setzen weiß, wird sich auch bey jedem Ausdruk richtig und natürlich gebehrden.

Von dem Ausdruk, in so fern er von der Stimme und der Sprache abhängt, haben wir anderswo gesprochen.*)

Unter allen Künstlern hat der Tänzer das schwerste Studium, zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen. Er kann sich nicht an die Natur halten; denn die Bewegungen, die er machen muß, findet er darin nicht. Er muß sie nach den Anzeigungen, die er in der Natur findet, nachahmen, und in einer ganz andern Art wieder darstellen. Alle seine Schritte und Bewegungen sind künstlich, sie kommen in der Natur niemals vor, und dennoch müssen sie den Charakter der Natur an sich haben. Man muß aus jeder Bewegung des Tänzers erkennen, was für eine Empfindung ihn treibt. Seine Schritte sind die Worte, welche uns sagen, was in seinem Herzen vorgeht.

Es ist den großen Schwierigkeiten, die diese Sache hat, zuzuschreiben, daß man so wenig vollkommenes in dieser Kunst zu sehen bekömmt. Die Tänzer sind mehr gewohnt, künstliche Bewegungen, schwere Sprünge und kaum nachzumachende Gebehrdungen des Körpers auszudenken, als den wahren Ausdruk der Natur nachzuahmen. Nicht nur jede Hauptleidenschaft, sondern beynahe jede Schattirung derselben Leidenschaft, hat ihren eigenen Ausdruk in der Stellung und Bewegung des Körpers. Diese sind die wahren Elemente, das Alphabet des ächten Tanzens, oder diese Kunst beruhet auf gar keinen Grundsätzen. Diese Elemente aufzusuchen, sie in ordentlichen und zusammenhängenden Bewegungen wieder darzustellen, das verschi-

*) Riccoboni im angeführten Orte. S. 509.

*) S. Vortrag.

verschiedenen zusammenhängenden Bewegungen ein ganzes Ballet zusammen zu setzen, das eine bestimmte Handlung ausdrükt, ist das eigentliche Werk des Tänzers.

* *

Ueber Ausdruck in der eigentlichen Schauspielkunst ist vorzüglich Hrn. Engels Mimik (Berl. 1784. 8. 1ter Th.) nachzulesen. — Uebrigens handeln davon alle, bey dem Art. Schauspielkunst, angeführte theor. Schriften über diese Kunst.

Ausdruk in der Musik.

Der richtige Ausdruk der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattirungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstükes. Ein solches Werk, das blos unsre Einbildungskraft mit einer Reihe harmonischer Töne anfüllt, ohne unser Herz zu beschäfftigen, gleichet einem von der untergehenden Sonne schön bemahlten Himmel. Die liebliche Vermischung mannigfaltiger Farben ergötzt uns; aber in den Figuren der Wolken sehen wir nichts, das unser Herz beschäfftigen könnte. Bemerken wir aber in dem Gesang, außer der vollkommenen Fortströhmung der Töne, eine Sprache, die uns die Aeußerungen eines fühlenden Herzens verräth, so dienet die angenehme Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichsam zu einem Ruhebette, auf welchem sie sich allen Empfindungen überläßt, die der Ausdruk des Gesanges in ihr hervorbringt. Die Harmonie sammelt alle unsre Aufmerksamkeit, reizet das Ohr, sich ganz dem höhern Gefühl, das die Nerven der Seele angreift, zu überlassen.

Der Ausdruk ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrüklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz würket. Sie zwingt uns, itzt zärtlich, denn beherzt und standhaft zu seyn. Bald reizet sie uns zum Mitleiden, bald zur Bewundrung. Einmal stärket und erhöhet sie unsre Seelenkräfte; und ein andermal fesselt sie alle, daß sie in ein weichliches Gefühl zerfließen.

Aber wie erlangt der Tonsetzer diese Zauberkraft, so gewaltig über unser Herz zu herrschen? Die Natur muß den Grund zu dieser Herrschaft in seiner Seele gelegt haben. Diese muß sich selbst zu allen Arten der Empfindungen und Leidenschaften stimmen können. Denn nur dasjenige, was er selbst lebhaft fühlt, wird er glüklich ausdrüken. Das Beyspiel der zwey Tonsetzer, welche in Deutschland am meisten bewundert werden, Grauns und Hassens, beweist die Würkung des Temperaments auf die Kunst. Dem erstern hatte die Natur eine Seele von Zärtlichkeit, Sanftmuth und Gefälligkeit gegeben. Wiewol er nun alle Geheimnisse der Kunst in seiner Gewalt hatte, so war ihm nur der Ausdruk des Zärtlichen, des Einnehmenden und Gefälligen eigen, und mehr als einmal scheiterte er, wenn er das Kühne, das Stolze, das Entschlossene auszudrüken hatte. Hasse hingegen, dem die Natur einen höhern Muth, kühnere Empfindungen, feurigere Begierden gegeben hat, ist in allem, was seinem Charakter nahe kömmt, weit glüklicher, als in dem Zärtlichen und Gefälligen.

Es ist sehr wichtig, daß der Künstler sich selbst kenne, und wenn es bey ihm steht, nichts unternehme, das gegen seinen Charakter streitet. Allein dieses hängt nicht allemal von seiner Willkühr ab. So wie ein epischer Dichter sich in alle, selbst einander entgegengesetzte, Empfindungen muß setzen können, indem er jetzt einen friedfertigen, oder gar feigen,

denn einen verwegenen Mann muß sprechen machen, so begegnet es auch dem Tonsetzer. Er muß also da, wo ihm die Natur weniger Beystand leistet, sich durch Fleiß und Uebung helfen.

Hiezu dienet überhaupt das, was wir in dem vorhergehenden Artikel den Künstlern zur Uebung empfohlen haben. Außerdem aber muß der Musikus sich ein besonders Studium daraus machen, den Ton aller Leidenschaften zu erforschen. Er muß die Menschen nur in diesem Gesichtspunkt sehen. Jede Leidenschaft hat nicht blos in Absicht auf die Gedanken, sondern auf den Ton der Stimme, auf das Hohe und Tiefe, das Geschwinde und Langsame, den Accent der Rede, ihren besondern Charakter. Wer genau darauf merkt, der entdekt oft in Reden, deren Worte er nicht versteht, einen richtigen Verstand. Der Ton verräth ihm Freude oder Schmerz, ja so gar unterscheidet er in einzeln Tönen einen heftigen oder mittelmäßigen Schmerz, eine tief sitzende Zärtlichkeit, eine starke oder gemäßigte Freude. Auf die genaueste Erforschung des natürlichen Ausdruks muß der Musikus die äußerste Sorgfalt wenden; denn wiewol der Gesang unendlich von der Rede verschieden ist, so hat diese doch allezeit etwas, welches der Gesang nachahmen kann. Die Freude spricht in vollen Tönen mit einer nicht übertriebenen Geschwindigkeit, und mäßigen Schattirungen des Starken und Schwächern, des Höhern und Tiefen in den Tönen. Die Traurigkeit äußert sich in langsamen Reden, tiefer aus der Brust geholten, aber weniger hellen Tönen. Und so hat jede Empfindung in der Sprache etwas eigenes. Dieses muß der Tonsetzer auf das allerbestimmteste beobachten, und sich bekannt machen. Denn dadurch allein erlangt er die Richtigkeit des Ausdruks.

Hiernächst befleiße er sich, die Würkungen der verschiedenen Leidenschaften in dem Gemüthe selbst, die Folge der Gedanken und Empfindungen genau zu erkennen. In jeder Leidenschaft treffen wir eine Folge von Vorstellungen an, welche mit der Bewegung etwas ähnliches hat, wie das bloße Wort, Gemüthsbewegung, wodurch man jede Leidenschaft ausdrükt, schon anzeiget. Es giebt Leidenschaften, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach, einförmig fortfließen; bey andern ströhmen sie schneller, mit einem mäßigen Geräusche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen aufgeschwollenen wilden Bächen, die ungestüm daher rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im Wege steht. Bisweilen gleicht das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See, die itzt gewaltig gegen das Ufer anschlägt, denn zurüke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen.

Die Musik ist vollkommen geschikt, alle diese Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen, wenn sie nur dem Tonsetzer hinlänglich bekannt sind, und er Wissenschaft genug besitzt, jede Bewegung durch Harmonie und Gesang nachzuahmen. Hiezu hat er Mittel von gar vielerley Art in seiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunst fehlt. Diese Mittel sind: 1) die bloße Fortschreitung der Harmonie, ohne Absicht auf den Takt, welche in sanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwiklungen und schwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwiklungen, viel und ungewöhnlichen Dissonanzen und Aufhaltungen, mit schnellen Auflösungen fort-

fortschreiten muß. 2) Der Takt, durch den schon allein die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden. 3) Die Melodie und der Rythmus, welche, an sich selbst betrachtet, ebenfalls allein schon fähig sind, die Sprache aller Leidenschaften abzubilden. 4) Die Abänderungen in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch sehr viel zum Ausdruk beytragen; 5) die Begleitung und besonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Instrumente; und endlich 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen.

Alle diese Vortheile muß der Tonsetzer wol überlegen, und die Würkung jeder Veränderung mit scharfer Beurtheilung erforschen; dadurch wird er in Stand gesetzt, jede Leidenschaft auf das bestimmteste und kräftigste auszudrüken. Wir haben Beyspiele, daß Leidenschaften, die sich nur durch ganz feine Schattirungen von andern ihrer Art unterscheiden, die Kunst der Musik nicht übersteigen. So hat der fürtreffliche Graun in der Operette, Europa Galante betittelt, in der Arie Dalle labbre del mio Bene, die Art der Zärtlichkeit, welche mit gänzlicher Ergebung in den Willen des Gebieters verbunden, und dem Ottomannischen Serail vorzüglich eigen ist, vollkommen ausgedrukt. Ein grosser Beweis von den Fähigkeiten der Musik, den schwersten Ausdruk zu erreichen.

Aber die öftern Fehler gegen den Ausdruk, welche sowol dieser große Mann, als andre Tonsetzer vom ersten Range, begehen, zeigen auch die Nothwendigkeit der allergenauesten Ueberlegung und des äußersten Fleißes, den der vollkommene Ausdruk erfodert. Wir wollen dem, der dieses Wesentlichste der Kunst zu erreichen sucht, über das bereits angeführte noch folgende Anmerkungen zu seiner Ueberlegung empfehlen.

Jedes Tonstük, es sey ein würklicher von Worten begleiteter Gesang, oder nur für die Instrumente gesetzt, muß einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonsetzer seine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter seines Stüks festgesetzt hat. Er muß wissen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen oder eines Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtsamen, eines Bittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen oder eines Zornigen sey. Wenn er auch durch einen Zufall sein Thema erfunden, oder wenn es ihm von ohngefehr eingefallen ist, so untersuche er den Charakter desselben, damit er ihn auch bey der Ausführung beybehalten könne.

Hat er den Charakter des Stüks festgesetzt, so muß er sich selbst in die Empfindung setzen, die er in andern hervorbringen will. Das beste ist, daß er sich eine Handlung, eine Begebenheit, einen Zustand vorstelle, in welchem sich dieselbe natürlicher Weise in dem Lichte zeiget, worin er sie vortragen will; und wenn seine Einbildungskraft dabey in das nöthige Feuer gesetzt worden, alsdenn arbeite er, und hüte sich, irgend eine Periode, oder eine Figur einzumischen, die außer dem Charakter seines Stüks liegt.

Die Liebe zu gewissen angenehm klingenden und auch in Absicht auf den Ausdruk glüklich erfundenen Säzen verleitet die meisten Tonsetzer, dieselben gar zu oft zu wiederholen. Man muß aber bedenken, daß diese Wiederholungen dem Ausdruk oft ganz entgegen sind. Sie schiken sich nur zu gewissen Empfindungen und Leidenschaften, in denen das Gemüth sich gleichsam immer nur um einen

Punkt herum bewegt. Es giebt aber auch andre, wo die Vorstellungen sich beständig ändern, nach und nach stärker, oder auch schwächer werden, oder gar allgemach in andre übergehen. In diesen Fällen sind öftere Wiederholungen desselben Ausdruks unnatürlich.

Sind dem Tonsetzer die Worte vorgeschrieben, auf welche er den Gesang einrichten soll, so erforsche er zuerst den wahren Geist und Charakter derselben; die eigentliche Gemüthsfassung, in welcher sich eine solche Rede äußert. Er überlege genau die Umstände des Redenden und seine Absicht; dadurch setze er den allgemeinen Charakter des Gesanges fest. Er wähle die tüchtigste Tonart, die angemessene Bewegung, den Rythmus, den die Empfindung würklich hat; die Intervalle, wie sie der anwachsenden oder sinkenden Leidenschaft am natürlichsten sind. Dieses Charakteristische muß durch das ganze Stük herrschen; aber vorzüglich an Stellen, wo ein besonderer Nachdruk in den Worten liegt.

In besondere, umständliche Betrachtung einzeler Dinge, lassen wir uns hier nicht ein. Die Absicht ist hier nur, den Meister der Kunst aufmerksam und behutsam zu machen. Was die besondern Würkungen der Tonart, der Bewegung, des Rythmus, der Intervalle, auf den Ausdruk betrifft, davon ist in den besondern Artikeln über diese Kunstwörter verschiedenes angemerkt worden.

Es ist auch guten Meistern in der Kunst begegnet, in zweyerley ganz ungereimte Fehler gegen den Ausdruk zu fallen. Der eine ist, daß sie den Ausdruk auf einzele Wörter angewendet haben, welche sie außer dem Zusammenhang genommen; da sie denn eine Empfindung erweken, welche der Hauptempfindung, die im Ganzen herrscht, zuwider ist. In der Rede drükt man oft eine Sache durch ihr Gegentheil aus, indem man eine Verneinung dazu setzt. Anstatt: seyd nun wieder fröhlich, sagt man auch wol: weinet, oder trauert nicht mehr. Die Verneinung, nicht mehr, ist ein abgezogener Begriff, den die Musik nicht ausdrüken kann. Sie muß also den ganzen Gedanken zusammen nehmen, und etwas tröstendes ausdrüken. Wollte man den Ausdruk blos auf das Wort weinet oder trauret legen, so würde man gerade das Gegentheil dessen sagen, was man sagen soll. Und doch haben große Meister diesen Fehler begangen.

Der andre Fehler, der über den rührendsten Gesang einen Frost streut, der alles verderbt, entsteht aus der unzeitigen Begierde, Dinge zu mahlen, die entweder ganz außer dem Gebiete der Musik liegen, oder doch an dem Orte, wo man sie bey Gelegenheiten gewisser Worte anbringt, eine sehr widrige Würkung thun. Wir haben aber davon in einem besondern Artikel gesprochen.*)

* *

Ueber den Ausdruck in der Musik haben besondre Werke geschrieben Chr. Avison (Essay on musical Expression, Lond. 1769. 8. deutsch, Leipzig 1775. 8.) H. Engel (über die musikalische Mahlerey, Berl. 1780. 8.) Von dem musikalischen Ausdruck der verschiedenen Klangfüße, und den Arten desselben, wird in dem 50ten u. f. Br. der krit. Briefe über die Tonkunst, Berlin 1759 u. f. 8. — und von dem Ausdrucke in der Vocalmusik, und was dieses hier ist und heißt, in der Schrift über das Recitativ (Bibl der sch. Wissensch. B. 12. S. 219 u. f.) gehandelt. — —

Aus-

*) S. Gemählb in der epischen Musik.

Ausgang.

(Dramatische und epische Dichtkunst.)

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, so daß nun nichts mehr geschehen kann, das zu dieser Handlung gehöret. In des Euripides Iphigenia in Aulis, ist die Verschwindung dieser Prinzessin in dem Augenblike, da sie soll geopfert werden, und die Erscheinung einer Hindin, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflösung wird derselbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede, sowol epische, als dramatische Handlung einen Ausgang haben müsse, ist daraus offenbar, weil es unmöglich ist ein Zeuge einer interessanten Handlung zu seyn, und sich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derselben gesehen hat. Durch die Verwiklung wird man in Erwartung gesetzt, wie doch die Sachen zuletzt auseinander gehen werden; der Ausgang befriediget sie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig. Ist der Ausgang vollkommen, so muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieses oder jenes, das in der Handlung vorgekommen ist, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat; er ist der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zuletzt alle Vorstellungen über die Handlung zusammen treffen, und ist unvollkommen, wenn er nicht alle unsre Erwartungen über die Personen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken ist der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertiget worden: er soll eine immer daurende Vorstellung von einer guten oder bösen Würkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurüke lassen. In diesem Falle ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß er wahrscheinlich und natürlich sey, weil sonst der ganze Zwek des Stüks verfehlt würde. In dem Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein, im Grunde nicht böser Jüngling, durch Verführungen der Wollust zu großen Schandthaten verleitet werden, und zuletzt in die äußerste Schmach gerathen könne. Diese Vorstellung würde man nicht für wahr halten, sie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrscheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatische Vorstellung die Zuschauer mit der Ueberzeugung nach Hause schiken, daß Standhaftigkeit und Muth, mit Rechtschaffenheit verbunden, Mittel sind, sich aus den schweresten Verlegenheiten herauszuhelfen: so muß der Ausgang der Handlung die höchste Wahrscheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen soll. Man muß deßwegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten, oder auf gewaltthätige Veränderungen, sondern auf solche Auflösungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in solchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Mensch erwarten konnte, auf den plötzlichen Tod einer Hauptperson, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müssen in der Handlung selbst Ursachen liegen, die den Ausgang bewürken. Dabey muß er etwas außerordentliches oder sonst stark rührendes haben, damit sein Eindruk unauslöschlich bleibe.

Er ist zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Lustspiel, wo es blos darauf ankommt, den Zuschauer ein paar Stunden zu ergötzen, hat der Dichter sich des Ausganges halber eben keine große Sorge zu machen. Sollte

Sollte er ihm auch mißglüken, so hat er seinen Endzwek erreicht; der Zuschauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den possirlichen oder unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deßwegen hatten auch die mimischen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. Mimi ergo, sagt Cicero,*) est jam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde scabella concrepant, aulaeum tollitur. Deßwegen haben auch Plautus und Moliere eben nicht allemal die größte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

Es kommt hier auf die Absicht des Dichters an; aus dieser muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang sey, und worauf es dabey hauptsächlich ankomme. Wer den Tod des Cäsars vorstellen will, kann zur Absicht haben, einen Tyrannen zu schreken; sie kann aber auch seyn, die patriotischen Gesinnungen seiner Mörder im höchsten Lichte darzustellen. In beyden Fällen ist der Ausgang zwar einerley; aber seine besondre Behandlung muß bey jeder Absicht anders seyn. Es ist ganz unnöthig, sich hierüber umständlich einzulassen; genug daß der Dichter überhaupt aufmerksam gemacht werde, den Ausgang genau nach seiner Absicht einzurichten, und nach Beschaffenheit des letzten Eindruks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerspiel ist er überhaupt weit wichtiger, als im Lustspiel, weil die tragische Handlung an sich wichtiger ist, und große Erwartung erweket.

Man hat als eine Regel festsetzen wollen, daß das Trauerspiel einen fatalen oder traurigen, das Lustspiel einen glüklichen Ausgang haben soll. So ist er auch größtentheils. Allein zur Regel kann dieses nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Absicht des Dichters gemäß seyn muß. Will er Schreken in den Gemüthern zurüke lassen, so muß er einen andern Ausgang suchen, als wenn er Zuversicht und Standhaftigkeit in die Herzen seiner Zuhörer bringen will.

*) Orat. pro Caelio.

So wie es uns verdrüßlich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unsre Erwartung nicht völlig befriediget, so erwekt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas überflüßiges anhängt; wenn er den starken Eindruk, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebensachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder schwächt. Beym Ausgang einer ernsthaften Handlung muß der Zuschauer voll Gefühl seyn; die Hauptpersonen müssen in der Lage, worin sie versetzt worden, seine ganze Seele erfüllen. Dieses soll der Dichter wol bedenken, und sich sorgfältig hüten, irgend etwas einfließen zu lassen, was zu dieser Vorstellung unnütze ist.

Aus allem diesem erhellet, daß in ernsthaften Stüken der Ausgang, so ein kleiner Theil der Handlung er auch ist, mit der genauesten Ueberlegung müsse behandelt werden. Mit diesem Artikel ist der von der Auflösung zu vergleichen.

* *

Daß Eine Nation, bey dem Ausgange, mehr „Anmerkungen und Schlußreden,“ wie Hr. Sulzer sich ausdrückt, verträgt, als die andre, hat Lessing in s. Dramaturgie (Th. 1. S. 123 u. f.) in Beyspielen gezeigt. — Ob man den Ausgang dem Zuschauer, oder Leser, verbergen müsse, ist, mit allen Folgen, welche es haben kann, ebendaselbst (Th. 1. S. 377 u. f. vergl. mit N. Bibl. der sch. Wiss. B. 10. S. 213 u. f.) vortreflich entwickelt; auch vorher schon von Diderot in s. Abhandl. von der dramat. Dichtkunst (hinter seinem Haus-

Hausvater S. 239 u. f. d. Uebers. 2te Ausg.) berührt worden. — Uebrigens gehören, so wie zu dem Artikel selbst der Art. Auflösung gehört, auch die bey diesem angeführten Schriften hierher.

Ausladung.

(Baukunst.)

Das Maaß, um welches ein Glied an einem Gesims weiter heraus steht, als das nächst vorhergehende oder nachfolgende. Die Ausladungen geben den Gesimsen das hauptsächlichste Ansehen. An den Fußgesimsen welche eine Festigkeit haben müssen, steht das unterste Glied nothwendig am weitesten heraus, und die andern werden nach und nach eingezogen. Das Gegentheil muß sich an den obern Gesimsen finden, welche zur Bedekung dienen, und das dem Fuß entgegengesetzte Ende ausmachen.

Es ist ein Hauptgrundsatz zur Bestimmung der Ausladungen, daß sie mit der Höhe oder Stärke des Gliedes, woran sie sind, ein gutes Verhältniß haben müssen: die Stärke des Gliedes aber wird durch die ganze Höhe des Gesimses bestimmt, und hat folglich ebenfalls eine Beziehung auf die Ausladung. Die Goldmannischen Verhältnisse können zur Regel angepriesen werden. Nämlich die Ausladung verhält sich zur Höhe:

in der Rinleiste und dem Riemlein wie 1 zu 1.
im Wulst 2 — 3.
in der ablaufenden Leiste und im Reif 1 — 2.
im Ablauf in den niedrigen Ordnungen 3 — 4.
im Band 3 — 5.
in der Glokenleiste 4 — 5.

Die besondern Ausladungen in den Gebälken, Hauptgesimsen und andern Verzierungen der verschiedenen Ordnungen, werden durch die Bestimmung der Auslaufung in den Artikeln, darin diese Theile insbesondre beschrieben sind, angegeben.

Auslaufung.

(Baukunst.)

Die Weite, um welche der äußerste Rand eines Gliedes von der Achse der Säule heraus tritt. Die Bestimmungen der Auslaufung der verschiedenen Glieder werden bey Beschreibung der Säulenordnungen gegeben.

Ausrufung.

(Redekunst.)

Eine Figur der Rede, welche eine Art des Geschreyes ist, wodurch man die Heftigkeit einer Leidenschaft durch die Stärke des Tones an den Tag legt. Die Sprache hat zweyerley Mittel die Leidenschaften auszudrüken; die Worte, als bedeutende Zeichen dessen, was in uns vorgeht; und denn blos Töne, die keine deutliche Begriffe mit sich führen, sondern blos durch die Heftigkeit der Empfindung mechanisch ausgestoßen werden, wie die Töne O! und Ach! In heftigen Leidenschaften bestrebt sich die Seele ihre Empfindung auf alle mögliche Weise an den Tag zu legen, und fühlt währender Rede oft, daß die willkührlichen Zeichen dazu nicht hinreichen; daher stößt sie gleichsam solche Töne aus, die überhaupt die Heftigkeit des Gefühls natürlicher Weise anzeigen.

Die Ausrufung entspringt also ganz natürlich aus allen starken Empfindungen, sie seyen angenehm, oder widrig. Die Töne, welche die Natur in solchen Umständen aus uns erpreßt, sind nach der Beschaffenheit der Empfindung verschieden. Es giebt Töne des Schmerzens, der Freude, der Bewunderung, der Verschmähung. Die deutsche Sprache ist

ist in diesem Stük eine der ärmsten; die griechische aber die reichste. Ausser dem angeführten O! und Ach! haben wir selten andre Ausrufungstöne. Die Neuern haben das Hah! zum Ausdruk des Zorns hinzugethan. Der Mangel solcher charakterisirten Töne wird bisweilen durch die Apostrophe ersetzt; wenn man plötzlich ein höheres Wesen zur Hülfe oder zum Zeugen anruft. Ihr Götter! Himmel! oder wie Haller thut:

O Bern! O Vaterland! O Worte!

Die Ausrufung dienet demnach die Stärke der Leidenschaft, oder vielmehr in derselben die lebhaftesten Augenblike, die heftigsten Stiche der Empfindung anzuzeigen, indem sie uns eine sehr lebhafte Vorstellung von ihrer Gewalt giebt, die den Redenden zwingt die ordentliche Rede in eine Art des Geschreyes zu verwandeln. Man sieht aber hieraus zugleich, daß sie in den redenden Leidenschaften nur selten vorkommen könne. Sie ist einigermaßen mit dem Blitze zu vergleichen, der währendem Rollen des Donners die Empfindung plötzlich rühret und gleich wieder verschwindet. Sie muß nur da angebracht werden, wo die Begriffe, die in der Sprache liegen, nicht mehr hinlänglich sind, die Heftigkeit der Empfindung auszudrüken, oder wo die Empfindung so plötzlich entsteht, daß man nicht Zeit haben kann, sich auf Worte zu besinnen.

Der Redner oder Dichter, der in der Sprache der Leidenschaften redet, muß sich wohl in Acht nehmen, daß er die Ausrufung nicht allzusehr häufe, noch sie anderswo, als in den heftigsten Augenbliken, anbringe; denn durch den Mißbrauch derselben fällt man in das frostige. Es ist ganz wider die Natur, daß die überwältigende Anfälle der Leidenschaft oft kommen, oder lange anhalten. Sobald man aber merkt, daß ein Scribent den Mangel der Begriffe mit Ausrufen ersetzen will, so wird man kalt. Sie würken nur alsdenn, wenn man uns so viel verständliches von der Gemüthslage gesagt hat, daß wir die Stärke der Empfindung begreifen. Daher kömmt es, daß die Ausrufung bisweilen ihre Natur ganz verändert, und ironisch wird, so wie in dieser Stelle aus Hallers Ode, über die Ehre:

O! edler Lohn für meine Mühe,
Wenn ich mich in der Zeitung sehe,
Bey einem Schelmen, oben an.

Diese Figur thut ihre beste Würkung, wenn der Redner seinen Satz aufs äußerste gebracht hat, und denn dadurch alles von neuem bestätiget. Z. E. Illud queror, tam me ab iis esse contemptum, ut haec portenta, me Consule potissimum cogitarent. Atque in omnibus his agris aedificiisque vendendis permittuntur Decemviris, ut vendant quibuscunque in locis videatur. O! perturbatam rationem, o! libidinem refrenandam, o! consilia dissoluta atque perdita. Cic. II. de L. Agr.

Ganz andre Würkung thut es, wenn die Ausrufung der Vorstellung der Sache vorher geht. Sie bereitet den Zuhörer zu einem sehr lebhaften Ausdruk, und reizet seine Vorstellungskraft, genau auf das, was kommen soll, Achtung zu geben. Erfolget aber alsdenn nicht etwas ganz wichtiges, so wird die Rede frostig.

* *

Ueber den Ausdruck des Ausrufs in der Musik ist die Abhandlung über das Recitativ in der Bibl. der schönen Wissensch. (B. 11. S. 223.) nachzulesen.

Aus-

Ausschweifung.

(Schöne Künste.)

Eine kurze Unterbrechung der eigentlichen Folge der Begriffe durch Einführung fremder Vorstellungen, welche der Hauptsache nur mittelbar nützlich sind. Die Alten betrachteten die Ausschweifung, welche bey den griechischen Grammatikern παρενθεσις genennt wird, nur als einen rhetorischen Kunstgriff. Quintilian sagt deßhalb, sie sey die Einmischung fremder, aber der Hauptsache nützlicher Vorstellungen. Alienae rei, sed ad utilitatem causae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio. Dahin rechnet er den Kunstgriff, da der Redner mitten in der Hauptsache etwas einmischt, das der Sache zwar fremd ist, aber den Richter auf eine vortheilhafte Weise für dieselbe einnimmt.

Allein die Ausschweifung erstrekt sich weiter, und wird auch von Dichtern und andern Künstlern gebraucht. So hat Milton im Anfang des IV. B. eine Ausschweifung angebracht, da er uns von seinem Inhalt auf sein verlohrnes Gesicht bringt.

Jede Ausschweifung unterbricht den Zusammenhang der Hauptvorstellungen, und muß demnach mit großer Behutsamkeit angebracht werden, wenn sie nicht nur der Hauptsache nicht schaden, sondern Vortheil bringen soll. Sie thut die beste Würkung, wenn man vermuthen kann, daß durch das, was zur Hauptsache gehört, die Vorstellung, die man hat erweken wollen, ganz oder größtentheils bewürkt ist. Alsdenn muß man ihr etwas Zeit lassen, ihre völlige Kraft zu erhalten. Wenn man in diesem Fall nichts mehr zu sagen hat, so kann man durch eine Ausschweifung den Leser oder Zuhörer in der guten Verfassung, darin man ihn gesezt hat, unterhalten, und ihr den letzten Nachdruk geben.

So wie die Ueberzeugung nicht allemal aus der Kraft der Beweise entsteht, sondern oft von einem vortheilhaften Einfluß des Herzens auf die Vorstellungskraft: so kann eine geschikte Ausschweifung, wodurch das Herz an der rechten Sehne gerühret wird, den Vorstellungen einen großen Nachdruk geben.

In scherzhaften Werken, die blos das Ergötzen zur Absicht haben, kann man am leichtesten ausschweifen. La Fontaine hat seinen Fabeln und seinen Histörchen die größte Annehmlichkeit durch artige Ausschweifungen gegeben. In Werken von ernsthafterm Inhalt können die Ausschweifungen bisweilen auch als Ruhepunkte angesehen werden, in denen die Aufmerksamkeit etwas ausruhet, um nicht ganz ermüdet zu werden.

Bisweilen gehört die Ausschweifung, als ein charakterisirender Zug, nothwendig zur Sache. Wenn man einen einfältigen gemeinen Menschen in einer Erzählung redend einführt, und ihm Ausschweifungen in den Mund leget, so dienen sie ungemein zur lebhaften Schilderung desselben. Denn solchen Leuten sind die Ausschweifungen ganz natürlich.

Eben so natürlich ist die Ausschweifung einem Menschen, der von einer einzigen Vorstellung stark gerührt, sich derselben ganz überläßt, und dadurch in eine Art von Träumerey geräth, worin keine enge Verbindungen mehr statt haben. Dies ist oft der Fall der Odendichter. Die plötzlichen Ausweichungen auf sehr entfernte Gegenstände sind eine Art der Ausschweifung, welche der Ode ganz eigen ist.

In Werken, wo die Vorstellungen sehr gedrängt sind, wie im Trauerspiel, haben die Ausschweifungen schwerlich statt. Es ist verdrüßlich, wenn

wenn man bey interessanten Scenen, wo man in beständiger Erwartung des folgenden ist, durch Ausschweifungen in der Folge seiner Vorstellungen immer unterbrochen wird.

⁂ ⁂

Es giebt scheinbare, obgleich immer kurze Ausschweifungen, oder Abweichungen, selbst im Trauerspiele, wodurch man dem Ziel und Zweck der Scene nicht allein näher gebracht, sondern auch allein dem Dialog Leben und Wahrheit gegeben wird. Ein Nebenbegriff Eines Wortes veranlaßt sie; und von einem Nebenbegriffe eines andern Wortes wird wieder eingelenkt. — Uebrigens scheinen zu den Ausschweifungen mit auch eigentlich die a parte, die bey Seite zu gehören; und von diesen handelt, unter andern, Aubignac in s. Prat. du Theatre (Liv. I. Chap. IX. S. 234. Amst. Ausg. von 1715.) und Cailhava in s. Art de la Comedie (T. I. Ch. XXVII. S. 446)

Außenseite.

(Baukunst.)

Eine der Hauptseiten eines Gebäudes, die man von außen übersieht. Ein vierekiges ganz freystehendes Gebäude hat also vier Außenseiten. Die vornehmste ist die, welche gegen den besten Platz von außen gestellt ist, und an der der Haupteingang zum Gebäude ist. Eine gute Außenseite trägt das meiste zu dem Ansehen eines Gebäudes bey. Die Masse desselben ist auch in den größten und prächtigsten Gebäuden etwas so einfaches, daß das Auge bald davon abgelenkt, und auf die besondre Betrachtung der Außenseite gerichtet wird.

Dem Gebäude von außen ein gutes Ansehen zu geben, ist ein wichtiger Theil der Kunst. Die Außenseiten müssen gleich den Charakter des Gebäudes an sich tragen, und außer der allgemeinen Empfindung des Wolgefallens, welches aus der Regelmäßigkeit, Ordnung, Uebereinstimmung der Theile entsteht, die besondern Empfindungen der Größe oder Pracht, des Reichthums, der Anmuthigkeit erweken. Der Geschmak, der in den Außenseiten herrscht, muß den Stand dessen, der das Haus bewohnt, oder die Bestimmung des Gebäudes anzeigen. Ein Tempel muß sich an seinen Außenseiten anders zeigen, als ein Zeughaus; dieses anders als ein Vorrathshaus, oder als ein Pallast, oder als das Haus eines Privatmannes.

Die meisten Regeln der Baukunst gehen auf die Schönheit der Außenseiten, weil sie vorzüglich in die Augen fallen. Folgende Anmerkungen können als die ersten Grundsätze angesehen werden, die man bey der Anordnung und Verzierung der Außenseiten zum beständigen Leitfaden brauchen muß.

Von einer ihr angemessenen Entfernung, die dem Auge noch verstattet, auch die kleinern Theile zu unterscheiden, muß sie auf einmal, als ein festes, regelmäßiges und wolgeordnetes Ganzes, in die Augen fallen. Diesem Grundsatz zufolge, muß sie einen der Höhe angemessenen Fuß, und ein solches Gebälke haben.*) Ferner muß alles seine angemessene Größe und Stärke haben; das Gebäude muß weder zu viel noch zu wenig mit Fenstern durchgebrochen seyn, weil im ersten Fall das Ansehen der Festigkeit geschwächt wird; im andern aber das Ganze zu plump scheinet. Diesem zufolge müssen auch die Säulen, wenn man sie anbringt, weder zu enge noch zu weit aus einander stehen.**)

Alle herunterlaufende Linien müssen genau senkrecht, und alle queer über-

*) S. Ganz.

**) S. Säulenweite.

überlaufende genau waagerecht gehen. Jede dieser Linien muß ihren bestimmten Anfang und ihr bestimmtes Ende haben, so daß keine sich mitten an der Außenseite verlieret. Alle Achsen der Säulen und Pfeiler, die in verschiedenen Geschossen über einander stehen, müssen eine einzige Linie ausmachen, so wie die Mittellinien aller waagerecht laufenden Glieder von einer Höhe.

Ist die Außenseite von einer beträchtlichen Größe, so muß sie in mehrere Hauptheile oder Parthien eingetheilt seyn. Von diesen muß eine gerade in der Mitte, als die Hauptparthie stehen, welche durch ihre vorzügliche Schönheit das Auge gleich an sich zieht. Auf diese Weise entsteht recht in der Mitte der Außenseite eine Mittellinie, von welcher das Auge die übrigen Theile durchschauet, und die Uebereinstimmung, Symmetrie und Eurythmie abmißt. Diese Haupttheile müssen ein gutes Verhältniß gegen einander haben, welches schwerlich das Verhältniß von 1 zu 2 überschreiten kann. Sind die Theile neben der Mitte zu groß, so muß man sie wieder in kleinere abtheilen.

Die Außenseiten leiden keine kleinen Zierrathen, zumal, wenn sie nicht als Theile andrer Theile, (als der Säulen oder Pfeiler) betrachtet werden. Denn zu geschweigen, daß sie in der Entfernung, aus welcher das Gebäude muß angesehen werden, verschwinden, so thun sie noch die schädliche Würkung, daß sie das Auge zerstreuen, vom Ganzen abführen, und auf einzele Theile richten, mit denen man das Ganze nicht mehr vergleichen kann. Es ist überhaupt ein höchstwichtiger Grundsatz, daß kein kleiner Theil, keine einzele Säule, kein Fenster, kein angehängtes Schnitzwerk, so hervorsteche, daß man verführt werden könnte, die Betrachtung des Ganzen fahren zu lassen, um seine Aufmerksamkeit auf das einzele zu richten. Wenn an einer Außenseite die Haupttheile sich die Waage so halten, daß keiner davon das Auge auf sich zieht, bis es den Eindruk des Ganzen genossen hat; wenn denn auch die kleinen Theile das Auge an sich loken, bis die Haupttheile gefaßt sind: so ist sie in ihrer Art vollkommen.

Daß die Außenseite die Art und den Geschmak, auch die besondre Bestimmung des ganzen Gebäudes anzeigen müsse, ist schon erinnert worden. Die Ueberlegung dieses Punkts ist den Baumeistern um so mehr zu empfehlen, als die Fehler, die man gegen diesen Grundsatz des guten Geschmaks begeht, gar nicht selten sind. Ueberhaupt aber ist zu wünschen, daß man von den heutigen allzu sehr mit Zierrathen überhäuften Außenseiten wieder auf die Einfalt der Griechen zurükkehre, die mehr auf das Große, auf das blos Regelmäßige und Ordentliche, als auf den aus der Menge der Theile entstehenden Reichthum gesehen haben. Man muß immer bedenken, daß die Außenseiten mehr dienen, von weitem einen guten Begriff vom Ganzen zu erweken, als den Zuschauer davor stille stehen zu machen, um jede Säule oder jedes Fenster, oder wol gar noch kleinere Theile, Stunden lang anzusehen.

So wie die innere Anordnung uns mißfallen würde, wenn sie winklicht, und wenn zwischen den großen Zimmern viel kleinere unregelmäßige Verschläge wären, so muß auch einem von gutem Geschmake geleiteten Auge die Anordnung einer Außenseite mißfallen, auf deren Fläche viel kleines und winklichtes zu sehen ist.*)

Auswei-

*) S. Anordnung.

Ausweichung.

(Musik.)

Ausweichen heißt in der Musik aus dem Ton, worin man eine Zeitlang den Gesang und die Harmonie geführt hat,*) in einen andern Ton herüber gehen. Dieses geschieht in der heutigen Musik in jedem Tonstük, und in den långern Stüken vielmal, sowol um die nöthige Abwechslung empfinden zu lassen, als um den Ausdruk desto vollkommener zu erreichen.

Insgemein bleibt der Gesang anfånglich eine Zeitlang in dem Tone, worin er anfångt; hernach weicht er nach und nach in verschiedne andre Töne aus; und endiget sich zuletzt wieder in dem Hauptton, aus welchem das Stük gesetzt ist.

Jeder Ton hat seinen eigenen Charakter, ein Gepråge, wodurch er sich von allen andern unterscheidet. Das Ohr fühlt dieses, so bald der Ton, worin modulirt worden, verlassen, und gegen einen andern vertauscht wird. Aber ein Ton sticht gegen einen andern mehr oder weniger ab; und darin verhalten sie sich, wie die Farben, unter denen ebenfalls mehr oder weniger Uebereinkunft oder Verwandtschaft ist. Führt man den Gesang so durch verschiedene Töne, daß immer der folgende wenig von dem vorhergehenden absticht, so empfindet das Ohr eine angenehme Abwechslung, in welcher nichts abgebrochenes, nichts hartes, nichts ohne den genauesten Zusammenhang ist. Dergleichen Gesang schikt sich zu sanften und stillen Empfindungen. Hingegen würden solche, da der Affekt oft und plötzlich abwechselt, sehr wol durch einen Gesang können ausgedrukt werden, der den Ton oft und plötzlich åndert, und da die auf einander folgenden Töne stark gegen einander abstechen.

*) S. Ton.

Da überhaupt das Gehör in der Musik niemals beleidiget werden darf, so muß man diese Uebergånge in andre Töne, oder die Ausweichungen allemal so zu machen wissen, daß nichts gezwungenes, nichts abgerissenes darin sey: wiewol auch dieses in Fållen, da ein widriger Affekt es erfoderte, mit Vortheil könnte gebraucht werden.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen sind hier zwey Punkte auszumachen. 1) Wie weicht man aus einer Tonart in eine andre aus? 2) Was hat man in Ansehung der Wahl der Tonart, in die man ausweichen will, und der Zeit, in der man sich darin aufhalten kann, zu überlegen?

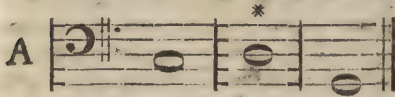
1) Jede Tonart hat, wie bekannt, die ihr eigene Tonleiter, wodurch sie sich von allen andern unterscheidet. Man bleibt in einem Ton, so lange man keine andre Töne hören låßt, als die in der Tonleiter desselben liegen: so bald aber ein andrer Ton gehört wird, so bekömmt das Ohr einen Wink, daß man die bisherige Tonart verlassen, und in eine andre gehen wolle. Wenn man in C dur spielt, und låßt irgendwo Fis oder Gis hören, so empfindet das Ohr, daß die bisherige Tonart soll verlassen werden; weil in der C dur eigenen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, weder Fis noch Gis vorkömmt.

Dieser bloße Wink aber ist noch kein würklicher Uebergang in einen andern Ton; doch kündiget er die Ausweichung an. Diese Ankündigung muß nun so geschehen, daß der Ton, dahin man gehen will, bezeichnet werde, oder daß das Ohr ihn erwarte. Folget auf diese Erwartung ein Accord, der der neuern Tonart eigenthümlich zugehört, so ist die Ausweichung vollendet, und man befindet sich nun völlig in dem neuen Ton, in welchem man nun fort moduliren kann.

Hier

Hier ist nun wieder die Frage, wie man den neuen Ton, dahin man ausweichen will, ankündige? Dieses kann auf mehrerley Weise geschehen, und ist verschieden, nach Beschaffenheit des Tones, darin man ist. Der halbe Ton unter dem Haupttone, den man das subsemitonium modi neunt, hat eine große Kraft, die Erwartung des nächsten halben Tones über sich zu erweken. Auf den Ton Fis erwartet das Ohr G, auf Cis D u. s. f. Daher haben die französischen Tonlehrer diesen Ton Note sensible, die den Ton bezeichnende Note, genennt.*)

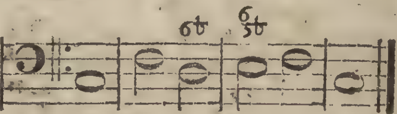
Wenn also während der Modulation in einer Tonart ein Intervall um einen halben Ton höher genommen wird, als es sich in der Tonleiter befindet, so erwartet das Ohr, daß der Grundton des nächsten Accordes der Ton seyn werde, der einen halben Ton über dem erhöhten Intervall liegt, wie in folgendem Beyspiel:



Man modulirt in C dur; die große Terz über den zweyten Ton D, ist der Tonleiter C dur fremd, und erwekt die Erwartung einer Ausweichung, und zwar natürlicher Weise in den halben Ton über den fremden Ton Fis. Folget nun in der nächsten Harmonie der Grundton G mit seinem Accord; so ist die Erwartung erfüllt, und man ist in G dur ausgewichen.

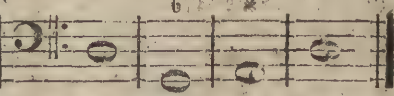
Wenn also der Ton, in welchen man ausweichen will, in der Tonleiter dessen, darin man würklich ist, sein Subsemitonium nicht hat, so dienet dieses, als ein fremder Ton, eine Ausweichung anzukündigen. Ist man in C dur, so hat keiner von den Tönen, D, E, G und A, ihren halben Unterton in der Leiter, folglich dienen die vorkommenden fremden Töne Cis, Fis, Dis, Gis, jeder den Ton anzukündigen, dessen große Septime er ist, Cis kündiget D an, Fis aber G u. s. f.

Hat aber der Ton, in den man ausweichen will, seine große Septime schon in dem Ton, darin man ist, so dienet sie nicht zu dieser Ankündigung. So hat der Ton F, seine große Septime E schon in der Tonart C dur. Will man nun in dieser den Ton F ankündigen, so kann dieses nicht durch E verrichtet werden, weil es dem Ton, darin man ist, nicht fremd ist. Hingegen hat F seine Quarte in der Tonleiter C dur nicht. Folglich kann diese dienen, den Ton F anzukündigen, wie in folgendem Beyspiel:



Die kleine Sexte in dem dritten Accord läßt vermuthen, daß die Modulation nach F dur gehen soll, dessen Quarte dieser fremde Ton ist. Dieses wird durch den folgenden Accord noch mehr bestätiget, da es offenbar wird, daß dieser fremde Ton nicht seine Untersexte D bezeichnen soll, wozu Cis nöthig wäre, sondern den Ton F, dessen Quarte er ist.

Will man in einen Ton ausweichen, der die kleine Tonart hat, so kann auch die Sexte, welche in diesen Tonarten klein ist, zur Bezeichnung derselben dienen. Wenn in C dur folgendes vorkäme:



so weiß man, indem der Accord D angeschlagen wird, noch nicht, ob dieses der Accord auf den zweyten Ton des Haupttones C, oder der Accord eines neuen Grundtones D moll seyn

*) S. Leitton.

seyn soll. Da aber in dem folgenden Accord die kleine Terz b vorkommt, welche die kleine oder natürliche Sexte zu D moll ist: so erwartet man, daß in diesem neuen Ton soll fortgefahren werden, welches durch den folgenden Accord, da die große Terz, als der halbe Unterton von D vorkommt, völlig bestätiget wird.

Es ist also gezeiget worden, auf was Art der Ton, dahin man ausweichen will, könne angekündiget werden. Dieses geschieht allemal durch ein, dem Ton darin man ist, fremdes ✕ oder b.

Man weicht aber in der That nicht allemal in die Töne aus, die auf diese Weise angekündigt werden. Bisweilen begnügt man sich, sie blos zu berühren, und doch in dem Ton, darin man ist, fortzufahren. Wenn also die Ausweichung auf die Art, wie beschrieben worden, angekündigt ist: so muß sie vollendet und der neue Ton völlig festgesezt werden. Dieses geschieht dadurch, daß man von dem Accord, auf welchem der neue Ton angekündiget worden, durch eine Cadenz in selbigen schließt. So wird in dem obigen mit A bezeichneten Beyspiel, der Ton G dur durch die große Terz auf D angekündiget, und durch die Cadenz festgesetzt. Hiemit ist also die erste Frage, wie man aus einer Tonart in eine andre ausweiche, beantwortet: nämlich man kündiget den neuen Ton durch ein, dem Ton darin man ist, fremdes, dem Tone dahin man gehen will, eigenthümliches, Intervall an, und macht hernach eine Cadenz in den angekündigten Ton.

Will man sich indessen in dem neuen Tone nicht aufhalten, sondern davon gleich wieder in einen andern gehen, so geschieht der Schluß nicht völlig, sondern man vermeidet ihn. Wie dieses geschehe, ist an seinem Orte gezeiget worden.*)

2) Was hat man aber in Ansehung der Wahl des Tones, dahin man gehen will, und der Zeit, darin man sich in demselben aufhalten kann, in Acht zu nehmen? Hiebey muß man vor allen Dingen zwey Grundsätze annehmen, wodurch die Auflösung dieser Frage bestimmt wird. Der erste ist dieser: daß die auf einander folgenden Töne nicht zu stark gegen einander abstechen sollen, wodurch eine zu schnelle Veränderung des Charakters entstehen würde; es sey denn, daß der besondre Ausdruk es erfodere. Der zweyte Grundsatz: daß der Hauptton, woraus ein Stük geht, bey den Ausweichungen in andre Töne niemal gänzlich aus dem Gehör zu verlieren sey. Geschähe dieses, so wäre eigentlich die Harmonie des Ganzen zerrissen; die Theile hätten nicht mehr den gehörigen Zusammenhang, und es würde eine eben so schlechte Würkung thun, als wenn ein Gemählde in der einen Hälfte aus einem andern Ton gemahlt wäre, als in der andern. Nach dem ersten Grundsatz wird also erfodert, daß man, wo nicht ein höheres Gesetz des Ausdruks es anders erfodert, immer in die nächst verwandten Töne ausweichen soll. Deßwegen gehört die Betrachtung von der Verwandtschaft der Töne, von der besonders gehandelt worden ist,**) hieher. Dabey ist auch die Länge des Stüks in Betrachtung zu ziehen. In ganz kurzen Stüken, dergleichen kleine Lieder sind, hat man nicht nöthig, in viele Töne auszuweichen. Man begnügt sich mit einer oder zwey Ausweichungen, von da man wieder in den Hauptton zurüke geht und

*) S. Cadenz.

**) S. Verwandtschaft der Töne; Tonführung.

und endiget. Ist ein Stük sehr lang, wie die Concerte zu seyn pflegen, so kann man in mehrere, und so gar in alle Töne, die die Tonleiter enthält, ausweichen, wenn man nur immer von jedem auf einen nahe verwandten geht. Sieht man den Ton, dahin man ausgewichen ist, wieder als einen neuen Grundton an, welches mit einigen Einschränkungen angehet, so kann man wieder aus diesem in alle andre, die seine Tonleiter enthält, ausweichen. Daher entsteht eine ungemein starke Mannigfaltigkeit der harmonischen Schattirungen.

Will man sich aber bey der Mannigfaltigkeit der Ausweichungen nicht verlieren; so muß man den zweyten vorher angeführten Grundsatz nicht aus den Augen lassen. Dieser wird den Tonsetzer vor zwey Fehlern verwahren. Er wird ihn hindern, sich in den von der Haupttonart entfernten, wiewol unmittelbar mit ihm verwandten, Tönen zu lange aufzuhalten. Denn dadurch würde man den Hauptton zu sehr aus dem Gehör verlieren. So wird der Hauptton C dur durch F dur ziemlich ausgelöscht, weil der die Tonart bezeichnende Ton, das Subsemitonium h, in F dur ausgelöscht, und in b verwandelt wird. Noch mehr geschieht dieses durch D moll, wo eben dieses b als die Sexte nöthig ist, zugleich aber auch das C in Cis verwandelt wird. Wollte man sich also, wenn der Hauptton C dur ist, in F dur oder D moll feste setzen, so würde man den Hauptton gänzlich verlieren.

Noch wichtiger ist es, daß man aus keinem unmittelbar mit dem Hauptton verwandten Ton in solche ausweiche, die fast alle natürliche Intervalle des Haupttones aufheben. Wollte man z. E. von C dur erst in A moll übergehen, welches leicht und ohne alle Härte geschehen kann, von diesem aber hernach in seine Quinte ausweichen, welches ganz ungezwungen geschehen könnte, so würde durch die dem E dur natürlichen Töne, Cis, Dis, Fis und Gis, das Gefühl des Hapttons C dur würklich ganz ausgelöscht werden. Da man auch allemal wieder auf denselben zurüke kommen muß, so würde eine so sehr entfernte Tonart dieses Zurükkehren sehr schwer machen.

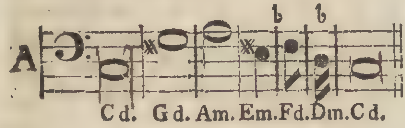
Hieraus folget also, daß man die Töne, dahin man aus dem Hapttone unmittelbar ausgewichen ist, niemals ganz als solche Töne ansehen könne, die nun die Stelle des Hauptons vertreten, es sey denn in ganz langen Stüken, wo man Zeit hat, von denselben stufenweise wieder in den Hauptton zurük zu kehren.
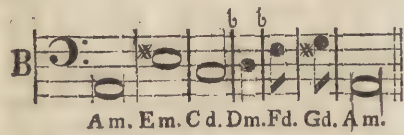
Man muß so gar in den Tönen, dahin man ausgewichen ist, bisweilen einige ihnen natürliche Intervalle ändern, um sie der Haupttonart gemäßer zu machen. So muß man in D moll, wenn die Haupttonart C dur ist, zuweilen C anstatt des zu D gehörigen Cis, und bey F dur h statt des b nehmen, um das Gehör immer in dem Gefühl des Hauptones zu erhalten.

In welchen Ton man ausgewichen sey, thut man wol, so viel möglich, den Accord des Haupttones oder seiner Dominante von Zeit zu Zeit hören zu lassen. Deßhalb ist man noch nicht wieder in den Hauptton zurüke gegangen; denn dazu wird ein Schluß erfodert. So kann in einem Stük, dessen Hauptton C dur ist, während der Modulation in den Tönen, dahin man ausgewichen ist, eben dieses C dur, als der fünfte Ton von F, als der vierte von G, als der dritte von A, wieder vorkommen.

Dieses ist das wichtigste, was in Ansehung der gewöhnlichen Ausweichungen zu beobachten ist. Damit man

man die natürlichsten Ausweichungen sowol als die schiklichsten Verweilungen in jedem Tone, mit einem Blik übersehen könne, haben wir, nach dem Beyspiel, das Rousseau gegeben hat, folgendes als ein Modell beygefügt:





Das mit A bezeichnete System ist als ein Modell anzusehen, in welche Töne man unmittelbar aus dem Ton C dur ausweichen, und wie lange man sich verweilen könne, und dieses kann auf alle andere Durtöne angewendet werden. Die natürlichste Ausweichung ist in seine Quinte, oder G dur; nach dieser ist die in die Sexte A moll die natürlichste u. s. f. die härteste ist in die Secunde D moll.

Die Geltung der Noten zeiget an, wie lange man sich in jeder Tonart im Verhältniß gegen den Hauptton aufhalten könne. Hätte man vom Anfang acht Takte lang in dem Haupttone modulirt, so schiken sich vier Takte für die Dominante desselben, zwey für die Sexte, einer für die Terz, ein halber für die Quarte, und nur ein Vierteltakt für die Secunde.

Ein ähnliches Muster für die Ausweichungen, wenn der Hauptton in der weichen Tonart ist, stellt das System B vor.

In Ansehung der Tonart der Töne, dahin man ausweicht, nämlich, ob der neue Ton die harte oder weiche Tonart haben soll, ist die natürlichste und auf die Verwandtschaft gegründete Regel diese: daß die Quinte und Quarte die Art des Hapttones haben; die andern aber die entgegen gesetzte. Also weicht man aus C dur in F dur und G dur aus; andre Töne aber nehmen die kleine oder weiche Tonart an. Der Grund dieser Regel ist leicht einzusehen. Nämlich allen großen Tonarten ist die große Septime, und die große Sexte natürlich.*) Die Sexte wird die Terz, wenn man vom Grundton in seine Quarte ausweicht; weicht man aber in die Quinte aus, so wird die Septime zur Terz. Eben so läßt sich auch das übrige begreifen.

Damit auch dasjenige, was vorher von der beständigen Erneuerung des Gefühls von dem Haupton angemerkt worden ist, deutlicher in die Augen falle, kann man sich noch folgenden Abriß der Nebenausweichungen vorstellen:

Hauptton.

C dur.

C dur.	A moll.	E moll.	F dur.	D moll.
A moll.	H*	Fis*	G*	E*
H*	C dur.	G dur.	A moll.	F dur.
Cdur.	D moll.	A moll.	B*	G*
D*	E moll.	H*	C dur.	A moll.
E moll.	F dur.	C dur.	D moll.	B*
Fis*	G dur.	D*	E*	C dur.

Die oberste Reihe zeigt die Hauptausweichungen an, oder die Töne, in welche man aus C dur unmittelbar ausweichen kann. Unter jedem sind die Nebenausweichungen verzeichnet. So kann man, nachdem man aus C dur nach G dur ausgewichen, aus diesem wieder unmittelbar in die unter ihm verzeichneten Töne ausweichen. Nur muß man, damit die Haupttonart nicht ganz ausgelöscht werde, in Acht nehmen, das die mit * bezeichnete Töne bey dieser Nebenausweichung ihre Terzen und Quinten so behalten, wie die

*) S. Tonart.

die Tonleiter C dur sie angiebt. Wäre man z. B. von C dur nach G dur ausgewichen, und wollte nun von da nach D ausweichen, so müßte dieses itzt D moll seyn, weil F und nicht Fis der Haupttonart C zugehört. Man kann also überhaupt sagen, daß man die mit * bezeichneten Töne (als solche betrachtet, auf die man durch Nebenausweichungen kömmt) nicht wol nehmen könne, ohne die Haupttonart vergessen zu machen. Von den plötzlichen Ausweichungen durch enharmonische Gänge wird in einem besondern Artikel gesprochen. *)

Authentisch.

(Musik.)

Eine der beyden Tonarten der ältern Musik; *) nämlich die, welche von dem Grundton anfieng, ihren Umfang bis in dessen Octave heraufnahm, und in dem Grundton den Schluß machte; da hingegen die andre, die plagal Tonart, von der Quinte des Grundtones bis in seine Octave heraufstieg, und auch in dieser Quinte den Schluß machte. Dieses ist in dem angezogenen Artikel ausführlicher erläutert worden.



B.

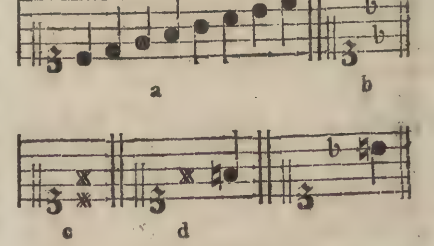
B.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnete man ehedem den zweyten Ton der diatonischen Tonleiter, oder nach der itzigen Art zu zählen den siebenden. **) Er war in der ältern Musik der einzige Ton, der zwey Sayten hatte, die um einen kleinen halben Ton verschieden waren. Die niedrigere wurde durch das kleine runde B, b; die höhere durch ein großes vierekiges B, das itzt mit ♮ angezeiget wird, ausgedrukt. Itzt wird der eine dieser Töne schlechtweg B, der andre ♮ genennt.

So oft ehemals ein Gesang in Noten gesetzt wurde, mußte nothwendig auf der siebenden Stufe das Zeichen b oder ♮ stehen, damit man wissen konnte, welche von den beyden Sayten B sollte gegriffen werden, die tiefere b oder die höhere ♮.

Da in der heutigen Musik auch jeder der übrigen sechs diatonischen Töne ebenfalls zwey Sayten hat, nämlich C hat C und Cis, D hat D und Dis u. s. f. so hat man diese beyden Zeichen auch für andre Töne, aber mit einer Veränderung beybehalten. Wenn nämlich dem aus fünf Linien bestehenden Notensystem, außer dem Schlüssel kein Zeichen vorsteht, wie hier bey a:



so bedeuten die sieben Noten der Octave die Töne C, D, E, F, G, A, H; stehet aber das Zeichen b auf dem Noten-

*) S. Enharmonisch.
**) S. System; Tonleiter; A.

*) S. Tonart.

tensystem, so zeiget es an, daß man den Ton, der auf der, mit b bezeichneten, Stufe steht, um einen halben Ton tiefer nehmen müsse; als bey b, auf der dritten Stufe, nicht den Ton E, sondern dis, auf der siebenden nicht H, sondern B. Eben diese Bedeutung hat das runde b, so oft es einer besondern Note vorgesetzt wird. Ist das Zeichen ✕ auf einer oder mehrern Stufen des Notensystems vorgezeichnet, wie bey c, so bedeutet es, daß von den Tönen, die auf dieselbe Stufe fallen, der höhere müsse genommen werden, z. E. nicht F, sondern Fis, nicht C, sondern Cis, u. s. f. Will man nun mitten im Stük einen solchen Ton wieder ändern, und die Würkung der vorgezeichneten b oder ✕ wieder aufheben, so setzet man das vierekigte B oder ♮ vor, wie bey d,

wo die Note ♮ nun nicht Fis, sondern F bedeutet, und die Note, ♮ nicht B, sondern H.

B dur und B moll, bedeuten die beyden Tonarten, deren Grundton B ist.*)

Balkon.

(Baukunst.)

Ein an der Außenseite eines Gebäudes erhabener freystehender Austritt vor den Fenstern. Die Balkone dienen hauptsächlich dazu, daß man aus einem Zimmer gerade in die offene Luft auftreten kann, um sich daselbst desto bequemer überall umzusehen. Zu dem Ende sind sie zur Sicherheit gegen das Herunterfallen mit einem Geländer versehen.

Man bringt sie insgemein an dem ersten Geschoß in die Mitte der Aussenseite an, um diesem Theil dadurch mehr Ansehen zu geben. Die größten fassen drey Fenster in ihre Länge. Sie werden entweder frey, auf starke aus der Mauer hervortretende Kragsteine oder Balken gesetzt, oder auch durch Thermen, Caryatiden, oder auch ordentliche Säulen unterstützt, und gerade über den Eingang angeordnet. In diesem letzten Fall bekommt der Haupteingang des Gebäudes dadurch ein prächtigeres Ansehen. Man begeht aber dabey vielfältig den Fehler, daß man das kleine Gebälke der Säulen ausbricht, um den Eingang nicht zu verdunkeln. Weil dieses einer der ungeschiktesten Fehler ist,*) so sollte er schlechterdings vermieden werden. Findet man, daß ein durchgehendes Gebälke den Eingang würklich verfinstern würde, so lege man die Platte des Balkons als den Unterbalken über die Säulen weg, und lasse entweder die beyden andern Theile des Gebälkes weg, oder man baue sie über die Platte, und setze alsdenn das Geländer darauf; so bleibet jedes in seiner Natur.

Es ist seltsam, daß auch die geschiktesten Baumeister, so gar an der vornehmsten Stelle der Gebäude, durch solche ungereimte Ausschneidung der Gebälke den guten Geschmak so gerade vor den Kopf stoßen, wie unter andern auch an dem Haupteingang in den zweyten Hof des Schlosses in Berlin geschehen ist.

* *

Gegen die, in diesem Artikel gethanen Vorschläge, finden sich unter andern Erinnerungen, so wie zugleich bessere Vorschläge, in der Recension dieses Werkes in der allgemeinen Bibl. der sch. Wissensch. B. 22. S. 61.

*) S. Tonart.

*) S. Gebälke.

Ballet.

(Musik.)

Ist die Nachahmung einer interessanten Handlung durch den Tanz. Einigermaßen ist es eine durch den Tanz hervorgebrachte allegorische Handlung. Den Raub der Helena erzählt der epische Dichter; im Drama wird er mit allen dabey vorgefallenen Intriguen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geist dieser Handlung und die Aeusserung der verschiedenen dabey vorkommenden Leidenschaften durch bloße Stellung, Gebehrden und Bewegung, von Musik begleitet, vorgestellt. Man ist zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; aber hierüber verdient Noverre, der seine Kunst mit dem Auge eines Philosophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwiklungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt, für eine bloße Lustbarkeit. *)

Der gemeine Tanz ist eine Lustbarkeit für die tanzenden Personen, und braucht nichts, als dieses zu seyn: das Ballet ist ein Tanz, der die Zuschauer interessiren soll. Es muß also nothwendig etwas anders seyn, als der gemeine Tanz. Es ist ein Schauspiel, oder macht einen Theil desselben aus. Also muß es den allgemeinen Charakter des Schauspiels an sich haben. **)

Wie die Ballette auf der Schaubühne gegenwärtig sind, verdienen sie schwerlich unter die Werke des Geschmaks gezählt zu werden; so gar nichts geistreiches und überlegtes stellen sie vor. Man sieht seltsam gekleidete Personen, mit noch seltsamern Gebehrden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen, auf der Schaubühne herumrasen, und niemand kann errathen, was dieses Schwärmen vorstellen soll. Es ist nichts ungereimters, als nach einer ernsthaften dramatischen Handlung eine so abgeschmakte Lustbarkeit auf der Bühne zu sehen. Es scheinet also kaum der Mühe werth, daß diese Materie in einem ernsthaften Werk in besondre Ueberlegung genommen werde.

Da es aber nicht unmöglich ist, diesen Theil der Schauspielkunst zu veredeln, und dem Ballet einen ansehnlichen Rang unter den Werken des Geschmaks zu geben, wenn es nur Balletmeister gäbe, die, wie Noverre, dächten, so wollen wir es hier nicht ausschließen. Die Mittel, welche der Mahler hat, wichtige Werke des Geschmaks hervorzubringen, hat auch der Balletmeister, und noch dazu in einem weitern Umfange. Der Mahler und der Schauspieler bringen Scenen aus dem moralischen Leben vor unsre Augen, die sehr wichtige Eindrüke auf uns machen; dergleichen Vorstellungen hat auch der Balletmeister in seiner Gewalt. *) Er verdienet also eben so gut, als jene, daß die Critik ihm zu Hülfe komme.

Daß jede interessante Handlung durch ein blos stummes Spiel könne so vorgestellt werden, daß der Zuschauer einen starken Antheil daran nimmt, beweisen die historischen Gemählde. Diese stellen einen einzigen Augenblik einer solchen Handlung vor; das Ballet aber kann eine Folge sol-

*) Tout ballet — — qui ne me tracera pas avec netteté et sans embarras l'action, qu'il représente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue; tout ballet, dont je ne sentirai pas le plan, et qui ne m'offrira pas une exposition, un noeud, un denouement, ne sera plus qu'un simple divertissement de danse. Vid. Lettres sur la danse par Mr. Noverre.

**) S. Schauspiel.

*) S. Tanzkunst.

solcher Vorstellungen enthalten, wo alles ein ganz andres Leben bekommt. Die Musik, von welcher es beständig begleitet wird, verstärkt die Empfindung, vermehrt den Antheil an der Handlung, und vertritt dabey die Stelle der Sprache.

Aber warum soll man eine interessante Handlung durch ein stummes Spiel vorstellen, da das Drama sie vollkommener vorstellen kann? wer wird nicht lieber jede Handlung, so wie sie geschehen ist, als durch den Tanz nachgeahmt sehen? wozu kann also das Ballet nützen? Wenn diese Zweifel nicht könnten gehoben werden, so müßten wir das Ballet von den Werken der schönen Künste ausschließen.

Man kann verschiedenes zur Beantwortung dieser Zweifel anführen. Vors erste giebt es sehr interessante Handlungen, die sich zum eigentlichen Drama nicht schiken, weil es ihnen an der Größe oder Ausdehnung fehlt. **Valerius Maximus** erzählt eine Anekdote von dem ältern Scipio, dem Afrikaner, der in seinem Landhause von Straßenräubern besucht worden, die man nicht ohne den Wunsch lesen kann, die Hoheit dieses großen Mannes, und die, selbst Räubern, dadurch erwekte Ehrfurcht, in Minen, Gebehrden und Bewegung vorgestellt zu sehen.*) Diese Handlung schikt sich nicht für das Drama; aber zum Ballet hätte sie gerade die rechte Größe. Die Geschichte enthält sehr viel Handlungen dieser Art.

*) Valer. Max. L. II. c. 10. Haec postquam domestici Scipioni retulerunt, fores reserari eosque intromitti jussit: qui postes januae tamquam aliquam religiosissimam aram, sanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt; ac diu deosculati, positis ante vestibulum donis, quae Deorum immortalium numini consecrari solent, laeti, quod Scipionem vidisse contigisset, ad lares revertunt. — — Hostis iram admiratione sui placavit; Spectaculo praesentiae suae, latronum gestientes oculos obstupefecit.

Hiernächst giebt es Empfindungen und Leidenschaften, deren Aeußerungen eben nicht nothwendig in einer großen Handlung brauchen vorgestellt zu werden, wo so viel Nebendinge die Aufmerksamkeit zu sehr zerstreuen; die man besser empfindet, wenn alles, was geschieht, sich ganz allein und unmittelbar darauf bezieht. Wer würde nicht gern einen Helden in dem Augenblik sehen, da er von einem Siege, wodurch er ein Volk gerettet, unter seine Bürger zurük kömmt, und von diesen mit der Freude, dem Dank und der Ehrfurcht, die er verdient, empfangen wird? Dergleichen Vorstellungen können auf keine beßre Weise, als durch den Schauspieltanz, nachgeahmt werden. Aber freylich gehört etwas ganz anders dazu, als künstliche Sprünge und manierliche Schritte.

Es ist gar nicht zu leugnen, daß unsre heutigen Sitten, die alle öffentliche Feyerlichkeiten, als würkliche bürgerliche Handlungen, aufgehoben haben, dergleichen Vorstellungen beynahe unmöglich machen. Die heutigen Schauspiele haben nicht die geringste Beziehung auf öffentliche Nationalsitten. Doch hebt dieses die Hoffnung nicht ganz auf, daß Männer von außerordentlichem Genie nicht sollten, wenigstens bey gewissen Gelegenheiten, dem Schauspiel überhaupt, und einzeln Veranstaltungen desselben eine wichtigere Wendung geben können.

Inzwischen könnten die Schauspiele, als bloße Privatanstalten betrachtet, so wie sie gegenwärtig sind, durch würklich gute Ballete dennoch merklich gewinnen, wenn diese in eine wahre Verbindung mit der Hauptvorstellung gebracht würden. Der Tänzer hat gerade das in seiner Gewalt, wodurch die Leidenschaften sich

am kräftigsten ändern. Wenn er nach geendigtem Drama, oder zwischen den Aufzügen, die Eindrüke, die alsdenn die stärksten seyn müssen, durch die Mittel, die er hat, unterhält, und den Gegenstand, der nun den Geist oder das Herz beschäftiget, in neuen Gesichtspunkten zeiget, so kann er sehr viel zur Würkung des Stükes beytragen. In so fern also die Schauspiele überhaupt wichtig seyn können, kann es auch das Ballet seyn. Aber freylich müßte es eine andre Form bekommen, als es gegenwärtig hat. Diese zu erfinden ist keine geringe Sache.

Die Versuche müßten von dem, was das leichteste ist, anfangen. Das Sittliche scheinet leichter, als das Leidenschaftliche zu seyn. Ballete, die blos einen allgemeinen sittlichen Charakter haben, die Fröhlichkeit, oder Ernsthaftigkeit, oder lieblichen Anstand der Sitten ausdrüken, ohne eine besondre Handlung vorzustellen, sind das leichteste. Wenn man uns nach einem interessanten Drama, je nachdem es einen lustigen, oder fröhlichen, oder traurigen Ausgang gehabt hat, in einem Tanze diese Empfindungen überhaupt, nach dem besondern Gepräge der Sitten des Volkes, bey dem die Handlung geschehen ist, vorstellt, so thut ein solcher Tanz seine gute Würkung.

Aber besondre Handlungen in dem Ballet vorzustellen ist höchst schwer, weil es gar zu leicht ins Abgeschmakte fällt. Es soll nicht die Handlung selbst, sondern gleichsam eine Allegorie derselben seyn. Hat der Balletmeister eine bestimmte Handlung gewählt, so muß er, wie der Mahler, die vorzüglichen Augenblike derselben zuerst aufsuchen. So viel deren in der Handlung sind, so viel Absätze oder Perioden muß sein Ballet haben. Denn muß er auf eine geschikte mahlerische Vorstellung solcher Augenblike denken, welche eigentlich die Hauptsache seiner Vorstellung ausmachen. Was zwischen diesen Augenbliken liegt, ist von gemäßigtem Inhalt, wozu er schikliche Bewegungen und Tänze erfinden muß, die dem Charakter und den Sitten der Personen gemäß sind. Dabey sollten die zur Mode gewordenen symmetrischen Stellungen und Bewegungen der Personen eben so sorgfältig vermieden werden, als der Mahler sie vermeidet. Es kann nichts helfen, wenn alle Personen einerley Bewegung und Stellung haben, und so aussehen, wie eine einzige tanzende Person, die man durch ein vielseitiges Glas zehnfach sieht.

Man hat in dem vorigen Jahrhundert an einigen Höfen Schauspiele aufgeführt, die den Namen Ballete gehabt. Sie waren aber mit Gesang und mit Reden untermengt. Durch Recitative wurde so viel, als zum Verstande der Handlung nöthig schien, gesagt, und das Tanzen wurde durch Arien unterbrochen. Davon hat Menestrier ein besondres Werk geschrieben. *) Verschiedene sehr wichtige Anmerkungen darüber kann man bey Rousseau finden. **) Es läßt sich aus den verschiedenen Nachrichten, die wir von den Balleten der alten Griechen haben, muthmaßen, daß sie auch bey ihnen von zweyerley Gattung gewesen; daß einige als Schauspiele einer besondern Art aufgeführt, andre aber, als Theile der dramatischen Vorstellungen auf der Bühne vorgestellt worden. Die Ballete der Alten waren ganz charakteristisch; einige stellten Nationalhandlungen oder Gebräuche vor; andre wahren Nachahmungen besondrer Begebenheiten.

*) Traité des Ballets par le P. Menestrier.

**) Dictionaire de Musique Article Ballet.

Um sich von den, in dem vorstehenden Artikel, angeführten dort genannten Baletten der Alten, richtige Vorstellungen zu machen, ist unter andern Lucian περὶ ὀρχήσεως (deutsch in der Sammlung verm. Schr. Berl. 1759. 8. B. 1. S. 383.) — Athenäus (Deipn. l. 1. c. 18.) — Apulejus (Metamor. l. 1. c. 10.) — u. a. m. nachzulesen; und was sich in diesen, und mehrern Schriften der Alten, über diesen Tanz befindet, oder daraus, zur Erklärung desselben, gezogen werden kann, haben Joh. Bilbergh in seiner Dissertatio de Orchestra, s. de saltationibus Veter. Upsal. 1685. 8. — Joh. Meursius in s. Orchestra, sive de saltationibus Veter. im 8 B. von Gronovs Thes. Ant. Graec. S. 1234 u. f. — Jean P. Burette in s. Deux Memoires pour servir à l'histoire de la danse des Anciens, im 2 B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Pierre Bonnet Bourdelot in s. histoire de la Danse ancienne et moderne . . . Par. 1724. 12. — L. Cahusac in s. Traité histor. de la Danse, Par. 1753. 12. 3 Vol. (deutsch in der Samml. verm. Schriften, Berlin 1759. 8. B. 1. u. f.) — Piet. Ant. Gaetani, in dem Dialogo sopra le antichi saltazioni, in dem 36 B. der raccolta d'opusc. scient. et filos. Milano S. 1. u. f. so ziemlich gesammelt. Aber, wenn man genau, was die Alten davon gesagt haben, erwägt und mit einander vergleicht, so zeiget sich augenscheinlich, das ihr Tanz dieser Art keinesweges das nachherige Ballet der Neuern war; es war eben so viel, eben so sehr, Gesticulation, Mimik, als eigentliche saltatio; und der Unterschied zwischen dem alten und neuen Ballette besteht, meines Bedünkens, darin, daß in jenem nicht blos, wie in diesem, durch eine allgemeine Bewegung des ganzen Körpers, oder allenfalls durch eine, dieser allgemeinen Bewegung desselben, angemessene, mit ihr harmonirende oder ihr untergeordnete Bewegung der einzeln Glieder, sondern durch die beziehungs- und bedeutungsvolle Bewegung der letztern, welche sich freylich auch nicht ohne Stellung und Schritte des Körpers gedenken läßt, die vorzustellende Sache ausgedrückt wurde. In dem neuern Ballette besteht die Hauptsache in der Bewegung des Körpers im Ganzen; in dem Ballette der Alten in der, nach Maaßgabe des Innhaltes der vorzustellenden Sache, eingerichteten darauf abzweckenden Bewegung aller Glieder; mit einem Worte, ihre Tänze dieser Art waren — Pantomimen; und hießen bey dem Lucian ja auch so, und der Begriff, welchen sie mit dem Worte ὀρχησις, saltatio, verstanden, war nicht immer der, welchen wir mit dem Worte Tanz, danse, verbinden. — Nur war die Bewegung des Körpers dabey abgemessen, und wurde von der Musik geleitet, welches wieder nicht bey unsern so genannten Pantomimen der Fall ist. Unter den Baletten der Neuern sind die, der Beschreibung nach, von Lully bey den Leichenbegängnissen der Psyche und der Alceste, so wie in dem 2ten Acte des Theseus, und in in dem 4ten Acte des Atys, angegebenen Ballette ungefähr von dieser Art gewesen. Diesem nach gehören denn auch, zur Berichtigung des Begriffes von diesem so genannten Balette der Alten, die über Mimen und Pantomimen geschriebenen Werke, als: Octav. Ferrarii Dissert. de Mimis et Pantomimis, im 2ten B. von Sallengre's Thes. S. 677. u. f. — Nic. Calliachii de ludis scenic. Mimor. ac Pantimor. Syntagma. ebend. S. 699. u. f. — History of the Mimes and Pantomimes, with an historical account of several performers in dancing, living in the times of the Rom. Emperors, by John Weaver, Lond. 1728. 8. — Recherches histor. et critiques sur les Mimes et les Pantomimes . . . par Mr. Boulanger de Rivery, Par. 1751. 12. — der 16te Abschn. des 3ten B. der reflex. crit. sur la poesie et la peinture, mit Zuziehung des 13ten und 14ten S. 209. u. f. — u. a. m. — Hierauf entstand, in neuern Zeiten, eine andere Art von so genanntem Ballet, das sich von dem vorhin angeführten Ballet der

der Alten nicht blos dadurch, daß es mit Gesang und Rede untermischt war, sondern auch dadurch unterschied, daß nichts mehr von jener, mit dem erstern unzertrennlich verknüpften, Gesticulation dabey Statt fand; bald nachher wurde der, eine Handlung bezeichnende Tanz, ohne Rede, Gesang und eigentliche Gesticulation, welchen wir jetzt gewöhnlich Ballet nennen, erfunden, oder vielmehr aus den Chören der alten Trauerspiele entwickelt. Ueber den Ursprung und die Geschichte beyder findet sich etwas, obgleich nicht ganz befriedigendes, in dem oben angeführten Traité historique de la Danse par Mr. (Louis) de Cahusac, Par. 1753. 12. 3 Vol. so wie auch Nachrichten und Anweisungen zu den Ballets der ersten Art in dem Werke des Cl. Frc. Menestrier, Des ballets anciens et modernes, selon les règles du Theatre, Par. 1682. 8. — in der Idée des Spectacles anc. et nouv. par Mr. l'Abbé de Pure, Par. 1668. 12. Zur eigentlichen Theorie der letztern gehören die bekannten Lettres sur la Danse et sur les Ballets par Mr. de Noverre, Lond. et Stutg. 1760. 8. deutsch, Hamb. 1769. 8. — und die Art of dancing by Gallini, Lond.

Uebrigens haben die Franzosen eine eigentliche dramatische Dichtart, welche sie Ballet nennen; von welchen ein neuer Artikel Nachricht geben wird. — Von eigentlichen deutschen Ballets der ersten Art sind mir nur zwey, von David Schirmern verfertigte und zu Dresden, in den Jahren 1650 und 1655 von dem Hofe aufgeführte bekannt; das erste heißt ein Ballet vom Paris und der Helena; das 2te das Ballet der Glückseligkeit. —

Band.

(Baukunst.)

Ist ein großes plattes Glied, welches an Gebälken und Gesimsen unter andern Gliedern, oder an andern Orten einzeln angebracht wird. In der dorischen Ordnung haben die im Gebälke vorkommenden Bänder ihre bestimmten Abmessungen. In verschiedenen Gebäuden werden die Geschosse durch breite Bänder an der Außenseite abgetheilet. Sie schiken sich aber nur da, wo weder Säulen noch Pfeiler durch die ganze Höhe der Außenseite herauf gehen; denn die Bänder müssen ununterbrochen durch die ganze Außenseite weglaufen.*)

Baß.

(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnet man überhaupt den Umfang der tiefsten Stimme eines Tonstüks; denn das Wort kommt von dem italiänischen basso, tief, her: insbesondre aber wird diese Benennung demjenigen Theil eines Tonstüks gegeben, welcher die Reihe der tiefsten Töne enthält, gegen welche die höhern, als dazu gehörige Intervalle abgemessen werden. Dieses recht zu verstehen, ist zu merken, daß jedes Tonstük aus einer oder aus mehr zugleich singenden oder spielenden Stimmen oder Parthien bestehe. Die Parthie, welche nur die tiefsten Töne der menschlichen Stimme hervorbringt, wird der Baß genennt; es sey, daß sie allein den Gesang führt, oder daß noch mehrere Stimmen zugleich singen. Ein solcher aus den tiefsten Tönen bestehender Gesang wird ein singender Baß genennt. Der Name Baß aber wird auch, und gemeiniglich, der Parthie gegeben, die, ohne einen würklichen Gesang zu führen, diejenigen tiefen Töne angiebt, mit denen der, aus höhern Tönen bestehenden Gesang, eine Harmonie macht. Ein solcher Baß also ist der Grund der Harmonie: die Töne, die er angiebt, füllen, als die tiefsten Töne, das Ohr also, daß es die höhern Töne, die den eigentlichen Gesang ausmachen, damit, als mit dem

*) S. Geschoß.

dem Grund, worauf sie gebaut sind, oder, als mit der Quelle, woraus sie entspringen, vergleicht, woraus eigentlich das Gefühl der Harmonie entsteht.

Es ist an einem andern Ort angemerkt worden,*) daß, wenn eine Sayte oder Pfeife in derjenigen Tiefe, welche die Baßtöne haben, erklingt, selbige zugleich viel andre Töne von verschiedener Höhe vernehmen lasse, davon der tiefste um eine Octave höher ist, als der Haupt- oder Grundton der Sayte. Wenn man den Grundton durch 1 vorstellt, oder die Länge der Sayte, die ihn hervorbringt, 1 nennt, so sind die andern höhern Töne, die man zugleich hört, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, u. s. f. Nun ist bekannt, daß der Klang der tiefsten Töne am längsten anhält, die höhern aber bald verschwinden. Indem also der Ton 1 fortklinget, kann man verschiedene höhere Töne nach einander anschlagen, wodurch ein Gesang gebildet wird, der ohne Absicht auf den Charakter seiner Melodie, mit dem Grundtone, der das Ohr erfüllt hat, harmoniret. Dadurch bekömmt also der Gesang seine harmonischen Annehmlichkeiten. Hieraus läßt sich sowol der Ursprung des Basses, als seine Würkung in dem Tonstüke begreifen. Indem nämlich die hohen Stimmen einen melodischen Gesang führen, schlägt der Baß die tiefen Töne an, aus deren Harmonie die obern singenden Töne genommen sind, und dadurch bekommt der Gesang eine neue Kraft, sowohl zur Annehmlichkeit, als zum guten Ausdruk.

Ein solcher Baß, der eigentlich keinen Gesang, sondern blos die Harmonie führet, wird itzt als eine, jedem Tonstüke wesentliche, Parthie angesehen; und dadurch scheinet die Musik der neuern Zeiten sich hauptsächlich von der Musik der Alten, die diesen Baß allem Ansehen nach nicht gekannt haben, zu unterscheiden. Wer sich also von der Beschaffenheit der neuern Musik einen rechten Begriff machen will, muß sich vorstellen, daß eine Reihe dieser Töne in einer Folge hintereinander mit Nachdruk angeschlagen werden, und daß während der Zeit, da jeder dieser Töne das Ohr beschäftiget, von einer oder mehrern obern Stimmen verschiedene andere Töne, die mit den tiefen eine harmonische Verbindung haben, einen Theil des Gesanges fortführen. Das Gehör ist demnach beständig mit zwey Gegenständen beschäftiget, nämlich mit der Folge der tiefen Baßtöne; und mit der Folge der höhern den Gesang bildenden Töne, die mit den tiefern verschiedentlich harmoniren, und zugleich durch ihren besondern Gang den Gesang ausmachen.

Die beschriebene Reihe der tiefsten Töne des Tonstüks wird der begleitende Baß genennt, weil er die obern Stimmen immer begleitet, und gleichsam zum Maaße der Harmonie dienet: der singende Baß hingegen ist ein Gesang, dessen Töne in dem Umfange der tiefsten Menschenstimme liegen. Er hat eine ordentliche Melodie, die der begleitende Baß nicht hat: doch kann er auch bey seiner Melodie zugleich die Stelle des begleitenden Basses vertreten.

Es erhellet hieraus, daß in der heutigen Musik der Baß die wichtigste Parthie sey, welcher alle Stimmen untergeordnet sind: eigentlich entstehen sie aus dem Basse; weil der Gesang keinen Hauptton angeben kann, der nicht in der Harmonie des Basses gegründet ist. Wenn der Tonsetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, so ist sein Satz rein. Ohne Baß kann zwar ein Gesang auch viel Schönheit haben; aber durch ihn

*) S. Harmonie.

ihn wird er erst vollkommen, weil alsdenn die Harmonie noch zum guten Ausdruk des Gesanges hinzukommt.

Der Abstand des Basses von den obern Stimmen verdienet genau überlegt zu werden. Die Erfahrung, daß mit dem Ton 1 zugleich die Töne, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{3}$ u. s f. klingen, zeiget offenbar, daß die singenden Stimmen dem begleitenden Baß niemal näher, als eine Octave kommen sollen, weil sonst nothwendig die Harmonie gestöhrt wird. Wenn man z. E. im Basse die große Terz und die Quinte des Grundtones noch hinzusetzen wollte: so würde jeder von diesen, so wie der Grundton selbst, noch seine Terz und seine Quinte vernehmlich hören lassen; daher würden, wie jeder berechnen kann, mit der Terz und Quinte des Grundtones sehr dissonirende Töne herauskommen, und alle Harmonie zerstöhrt werden. Je tiefer demnach die singenden oder concertirenden Stimmen heruntergehen, je tiefer müssen auch alle Töne des begleitenden Basses genommen werden. Es ist daher ein ungereimter Fehler, wenn in Orgeln schon den tiefsten Stimmen auch ihre Quinten und Terzen zugefügt werden.

Hingegen muß der begleitende Baß auch nicht allzusehr von den obern Stimmen entfernt seyn, weil das Ohr ihre Verhältnisse nicht mehr genau genug faßt. Indem eine tiefe Sayte klinget, vernimmt man nur ihre Octave, deren Quinte und die große Terz der zweyten Octave vernehmlich, das ist, zu dem Tone 1 die Töne $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$. Alle übrigen $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ u. s. f. werden nicht mehr deutlich vernommen, ob sie gleich unfehlbar mit klingen. Wollte man also den Baß um 3 oder mehr Octaven von den obern Stimmen entfernen, so würde man der Klarheit der Harmonie dadurch großen Schaden thun. Will man den Gesang bis auf die höchsten Töne gehen lassen, und dennoch einen tiefen Baß dazu nehmen, so müssen auch die dazwischen liegenden Octaven ihre Stimmen haben, mit denen man die Harmonie des höchsten vergleichen könne.

Aus der angeführten Erfahrung folget auch noch diese wichtige Regel für den Tonsetzer, daß die nächsten Stimmen am Basse in Ansehung der Harmonie weit sorgfältiger müssen behandelt werden, als die sehr entfernten. Denn die stärksten Dissonanzen sind in einer großen Entfernung vom Basse von geringer Würkung, weil ihre Vergleichung mit dem Basse schwer wird; da hingegen die leichteste Dissonanz, die nur eine Octave über dem Basse liegt, sehr empfindlich ist.

Es läßt sich aus dem Angemerkten leicht abnehmen, daß die einfachesten Bässe die besten sind; daß ein begleitender Baß nur alsdenn einer Auszierung fähig ist, wenn etwa die obern Stimmen inne halten; daß die gehakten Bässe, wo jeder Grundton, anstatt anzuhalten, damit die obern Stimmen ihre Würkung gegen ihn thun können, oft angeschlagen wird, meistens von sehr schlechter Würkung seyn müssen; daß endlich der Baß allemal eine herrschende Stärke haben und nach Beschaffenheit der obern Stimmen gut besetzt seyn müsse; denn nichts schwächt die Musik mehr, als wenn der Baß durch die obern Stimmen verdunkelt wird.

Singende Bässe sind in vielstimmigen Sachen eine überaus schwere Sache. Denn weil der Baß, um die Fehler gegen die Harmonie zu vermeiden, meistentheils steigen muß, wenn die obern Stimmen fallen, und so umgekehrt:*) so kann man sehr leichte gegen den Ausdruk anstoßen. Von zwey Menschen, die einerley Empfindung ausdrüken, muß der eine

*) S. Bewegung.

eine die Stimme erheben, wenn der andre sie sinken läßt. Also ist ein guter singender Baß allemal für ein Meisterstük zu halten.

Von dem, was der Spieler, der den begleitenden Baß führet, in Acht zu nehmen hat, wird im Artikel **Begleitung** gehandelt. Hieher gehört noch verschiedenes, was in den Artikeln **Generalbaß, Besetzung, Grundbaß, gebundener Baß, Conterbaß**, angemerkt worden.

Bataillen.

(Mahlerey.)

So nennen die Liebhaber der Mahlereyen die Gemählde, auf welchen Schlachten, Scharmüzel und andre Gefechte vorgestellt werden. So wie die poetische Beschreibungen der Schlachten und Gefechte dem epischen Gedicht ein großes Leben geben, so sind sie auch ein guter Gegenstand der Mahlerey. Der Mensch liebet sowol das, was ihn erschüttert und seine Einbildungskraft gespannt hält, als die Art des Außerordentlichen, das bey Schlachten gewöhnlich ist. Da sie Handlungen empfindender Wesen sind, so können sie auch als moralische Gegenstände angesehen werden. Der Mahler, dem es an hinlänglichem Genie nicht fehlt, kann dabey mehr thun, als blos die Phantasie erschüttern. Er kann mehrerley Passionen und Charaktere schildern. Aber es wird ihm schwer, in Schlachten die ganze Handlung auf ein so bestimmtes Ziel hin zu führen, wie es in der Historie geschieht. Die vollkommene Einheit scheinet diesen Gemählden zu fehlen. Man sieht Bestrebungen und Gegenbestrebungen, die auf etwas äußerliches abzielen, das dem Zuschauer nicht recht bekannt ist. Daher haben diese Stüke sehr selten das Einnehmende eines guten historischen Gemähldes, dessen Handlung genau bestimmt ist.

Doch kann es auch besondre Fälle geben, wo eine Bataille in diesem Stük der Historie gleich kömmt. Von dieser Art wäre die Vorstellung eines Gefechts um einen todten Körper, da die eine Parthey den Leichnam ihres Heerführers vor dem Feind beschützen wollte. Ueberhaupt wird ein recht großes Genie auch in solchen Sachen allemal ein Leben und eine Moral in das Gemählde bringen, davon in den Stüken der gemeinen Mahler keine Spuhr anzutreffen ist.

Diese Art erfodert ein großes Feuer. Denn die Lebhaftigkeit und Heftigkeit der Handlungen und Stellungen sind dabey das vornehmste. Sehr merkwürdige oder sehr rührende Situationen wird nur ein Mahler von großem Genie darin anbringen können. Der Bataillenmahler muß eine feurige und kühne Zeichnung, und ein Colorit von derselben Beschaffenheit haben. Ueber das Besondre, was der Bataillenmahler zu bemerken hat, giebt **Leonh. de Vinci** einen sehr lehrreichen Unterricht, den kein Mahler ohne Nutzen lesen wird. *)

In dem größten Styl sind die Bataillen des Alexanders von **Le Brün** gemahlt, welche jedermann durch die berühmten Kupferstiche des Audran bekannt sind; wiewol die Originale anfangen selten zu werden. Der Holländer, Schronebek, hat sie auch gestochen, aber sehr verdorben.

* *

Bataillen sind, unter mehrern, gemahlt worden von: Piet. della Francesca († 1580) Fil. d'Angeli († 1704) Mart. Fiore († 1610) Es. van de Velde (1630) Ant. Tempesta († 1630) Paul Stevens († 1638) Robert van Hoeck (1640) Giov. Piet. Possenti (1640) Paul v. Ros (1640) Corn. v. Wael (1640) Vinc. Leckerbetien, Man-

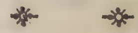
*) S. Traité de la peinture par Leonhard de Vinci. Chap. LXVII.

Manciol gen. (1650) Joh. Peters (Seegefechte 1650) Corn. Heinr. Vroom (Seegefechte 1650) Val. Castelli († 1659) Mich. Angelo **Cerquozzi**, delle Bataglie gen. († 1660) Joh. Asselyn († 1660) Juan de la Corte (1660) Pet. Snayers (1662) Casp. v. Eyck (Seetreffen 1660) Aniello **Falcone**, das Orakel der Batailen gen. († 1665) Joh. v. Lin, Stilheid gen. (1667) Jacq. **Courtois**, Bourguignon gen. († 1676) Carl Herbel (1680) Ch. **Le Brün** († 1690) Heinr. Verschuuring († 1690) Ant. Frz. v. d. **Meulen** († 1690) Rom. Pansi (1690) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1693) Pandolf Reschi (1700) Const. Frank (1700) Piet. **Graziani** (1700) Corn. Verhuyk († 1702) Jes. **Parrocel** († 1704) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1707) Franc. Monti, Brescianino delle Bataglie genannt, († 1712) Georg v. Bammel († 1723) Ant. Calza († 1725) Christian Reuter († 1729) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Giul. Parmigiano († 1734) Jean B. und Phil. **Martin** (1735) Georg Phil. **Rugendas** († 1742) Franc. Simonini (1744) Joach. Fr. Beich († 1748) Ch. **Parrocel** († 1752) Frc. Mar. Raineri († 1758) Rob. Paton (Seegefechte 1759) Aug. Querfurt († 1761) Joh. Pet. Verdussen († 1763) Hiac. de la Peigne (1764).

Bauart.

Der besondre Geschmak, wodurch sich die Gebäude verschiedener Völker von einander unterscheiden. In diesem Sinn sagt man: die griechische, römische, gothische, italiänische, französische, Bauart. Von der griechischen und römischen Bauart können wir eigentlich nur aus ihren Tempeln urtheilen. Das vorzüglichste daran, das den Charakter dieser alten Bauarten ausmacht, ist eine edle Einfalt und Größe in den Formen; eine Schönheit, die aus den einfachesten Verhältnissen der Haupttheile entsteht; eine nur aus großen Verzierungen durch Säulen entstehende Pracht; und eine Genauigkeit, die keine einzige Regel übertritt. Wiewol in den spätern Zeiten des Alterthums diese Pracht auch in kleinern Verzierungen gesucht worden. *) Die italiänische Bauart, so wie sie von Palladio, Barocchio, Vignola und andern ältern Meistern eingeführt worden, verbindet Größe und Pracht mit Einfalt, läßt aber viel Nachläßigkeit in einzeln Theilen sehen, und scheinet, die Nachläßigkeiten ausgenommen, der Bauart der Alten nahe zu kommen. Die französische Bauart hat weniger Größe und Einfalt, aber mehr Zierlichkeit und Annehmlichkeit, ist auch in kleinen Theilen genauer. Die gothische zeiget eine mit Zierrathen und unendlichen Kleinigkeiten überhäufte Größe und Pracht, bey welcher die guten Verhältnisse gänzlich aus den Augen gesetzt sind, und die nicht selten etwas Abentheuerliches hat.

Wenn man fragt, welche Bauart die beste sey; so könnte man antworten: für Tempel, Triumphbogen und große Monumente sey die alte Bauart die beste; für Palläste die italiänische, aber mit der griechischen Genauigkeit verbunden; zu Wohnhäusern aber die französische.



Ausser den, bey den Art. **Amphitheater** und **Antik** bereits angezeigten, zur Bekanntschaft mit der **Bauart der Alten** überhaupt führenden Werken, können dazu noch dienen: Parallèle de l'Architecture antique et de la moderne (von Freart de Chambray) Par. 1650. f. verm. ebend. 1702. f. engl. 1733. f. — Dissertat. sur l'Archit. antique et l'Archit. gothique von Fellbien, in dem recueil histor. de la vie et des ouvrages des plus celebres arch. (S. 103. Amst. Ausg. von 1706. — Mem. sur l'Architecture des anc. von Caylus, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. XXIII. S. 286. 4. (deutsch

*) S. Baukunst.

(deutsch in den Abh. zur Gesch. und zur Kunst, Altenb. 1768. 4. Th. 1. S. 303 u. f.) — I tre ordini d' Architectura, Dorico, Jonico e Corintio, presi dalle fabrichi più celebri dell' antica Roma . . . di Neralco, Rom. 1744. fol. — Betrachtungen über den wahren Geschmack der Alten in der Baukunst, und über desselben Verfall in den neuern Zeiten, in dem 4ten B. des neuen Büchersaals der sch. Wissensch. S. 411 u. f. — L'architecture des anciens . . . par Mr. Silvy, Par. 1759. f. — Observations sur les edifices des anc. Peuples (von Le Roy) Par. 1768. 8. — The Grec. Orders of Architecture, delineated and explained from the antiq. of Athens . . . by Steph. Riou, Lond. (1768) f. — — Von den Ueberbleibseln einzeler alter Gebäude zu Rom: I vestigi dell' antichità, da Stef. Perac, R. 1653. f. — Le Rovine dell' Castello dell' acqua Giulia . . . da Giov. B. Piranesi, Rom. 1761. f. 46 Kpft. — Ueber die Bauart ihrer Tempel: Scelta di vari Templetti antichi, da Giamb. Montano — con le piante et alzate disegnati in Prospettiva et pubblicati da Giamb. Soria, Rom. 1624. fol. — Temples anc. et modernes, ou Observat. hist. et critiques sur les Monumens d'architect. grecque et gothique, par Mr. L. M. Lond. 1774. 8. m. K. — ihrer Landhäuser: De villarum antiquar. apud Romanos structura, auct. J. G. Graenio in Salengres Thes. I. 731. — Dissertazione . . . d'una antica villa, scoperta sul desso del Tusculo . . . da Fuggeri, Ven. 1746. 4. Auch finden sich in den Oeuvres d'Architecture . . . par Mr. Peyre, Nachrichten und Abbildungen davon — ihrer Theater: Libro delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' Circi, Teatri ed Amfiteatri, da P. Ligorio, Ven. 1553. lat Rom. 1561. 8. — B. Lauri Antiquae Urbis (Romae) Splendor, s. Amphitheatra, Theatra, Circi etc. in aes incisa . . . Rom. 1612. fol. verm. ebend. 1641. f. — Jul. Caes. Bulengerus de Circo Romano, . . . ac de Theatro, Tricass. 1603. 8. und in Graev. Thes. B. 9. — Discours sur la forme et la construction du Theatre des anciens von Nic. Boindin, in dem 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Epistola de Theatro Saguntino . . . auct. F. Gramontio, Rom. 1716. 4. — Martini de Theatro Saguntino, epistola, und Minianae, de Theatro Saguntino Dialogus, in dem 5ten B. von Poleni Thes. — Descrizione sopra un antico teatro, scoperto in Andria, da Ottav. Bochi, Ven. 1739. — Memoire sur le Theatre de C. Scribonius Curio, von Caylus in den Mem. de l'acad. des Inscript. XXIII. 369. 4. deutsch in den Abhandl. zur Gesch. und zur Kunst, Altenb. 1768. 4. Th. 1. S. 281 u. f. — vorzüglich ist hierüber Winkelmanns Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen S. 6 u. f. nachzulesen — ihrer Bäder: Joh. B. Caselius de Thermis et Balneis, in Gron. Thes. B. 9. — And. Baccius de Thermis Veter. in Graev. Thes. B. 12. — Laur. Joubertus de Balneis antiquor. Graec. et Romanor. in Sal. Thes. B. 1. — ihrer Grabmähler: Domin. Aulisius de . . . Mausolei architectura, in Sal. Thes. B. 2. — sur le Mausolée, von Caylus, in den Mem. de l'acad. des Inscript. XXVI. 321. 4. deutsch in den Abhandl. zur Gesch. und zur Kunst, Altenb. 1768. 4. Th. 2. S. 1 u. f. — Gorii Monumentum, s. Columbarium libertorum et servorum Liv. Augustae et Caesar. c. not. Ant. Mar. Salviani, Flor. 1727. f. — Camera . . . sepulcrale de' Liberti, servi ed Ufficiali della Casa di Augusto, scoperte nella via Appia, illustrate da Fr. Bianchini, Rom. 1727. f. —

Von der gothischen Bauart können Begriffe geben: Saggio sopra l'archittettura gothica, Livorno 1766. 8. (vom Padre Frizi) — Von deutscher Baukunst: D. M. Ervini a Steinbach 1773. 8. (vergl. mit N. Bibl. der sch. Wiss. B. 14. S. 287.) — Histoire de la disposition et

et des formes differentes que les chrétiens ont données à leur temples . . . Par. 1759. 8. von Le Roy; deutsch bey des Abt Laugier Anmerk. über die Baukunst, Leipz. 1768. 8. —

Von der **Bauart der Neuern** überhaupt, und zwar der **Italiener**, als von **Rom**: Studio d'architettura nelle Chiese di Roma . . . da Fil. Titi, Rom. 1674. 12. — Insign. Romae templorum prospectus a celebribus architectis inventi, et cum plantis ac mensuris a Jac. de Rubeis delineati, Rom. 1684. f. — Abbildungen röm. Kirchen, von Sandrart, Nürnb. 1679. f. und im 1 B. der neuen Ausg. s. Werke. — Il Tempio Vaticano . . . da Carlo Fontana, Rom. 1694. f. — (s. unten Michelangelo) — Palatia Procerum urbis Romae . . . a Hieron. Francini, Rom. 1782. f. — Palatior. Romanor. a celeberr. sui aevi architectis erector. P. III. von Sandrart, Nor. 1694. f. und im 3ten B. der neuen Ausgabe seiner Werke. — Palazzi di Roma de diversi celebri architetti, disegnate da Pietro Ferrerio. — Röm. Brunnen, von Sandrart, Nürnb. 1686. f. und im 3 B. der n. Ausg. s. W. — Studio d'architettura civile di Roma . . . publicato da Dom. Rossi . . . deutsch Augsb. (ohne Jahrsz.) Vedute di Roma . . . da Giov. B. Piranesi, Romae. f. — — von **Venedig**: Le Fabriche e vedute di Venetia, disegnate . . . ed intagliate da Luca Carlevariis . . . Ven. 1703. f. — — von **Genua**: J. Palazzi di Genova . . . de J. P. Rubens, Antv. 1652. f. — — von **Florenz**: Descrizione e studi dell' insegne Fabrica di S. Maria del Fiore . . . in varie carte intagliate da Bern. Sans. Sgrilli, Fir. 1733. f. — Studio d'architettura civile delle fabriche di Firenze . . . del C. Ferdinando Ruggieri, Fir. 1756. f. 4 B. (s. unten Michelangelo) — — von **Neapel**: Dell' Architettura di Mar. Gioffredo . . . Parte I. nella quale si tratta dell' architettura dei Greci, e degli Italiani . . . Nap. 1771. f. — — Von der **Bauart einzeler italienischer Baumeister**, als des **Vignola**: Opere d'Architettura di Jac. Baroccio da Vignola, raccolte e poste in Luce da Franc. Villamena, Rom. 1617. f. und die besten seiner Gebäude bey der von J. P. Mariette besorgten Ausgabe des Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole, Par. 1760. 4. 2 B. — — des **Palladio**: Le fabriche e disegni di And. Palladio . . . Vic. 1776. f. 4 B. — Discorso del Theatro di A. Palladio in Vicenza, Pad. 1733 u. 1749. 8. — — des **Michel Angelo**: La Libreria Medico Laurenziana . . . Fir. 1739. f. — Aereae Capitol. et adjacent. Portic. Scalar. Tribunal. ex Mich. Ang. Buonarotti architectura, Rom. 1567. f. — Porticus et Palatii Capitol. aspectus, R. 1568. fol. — Capitolii Rom. effigies, von Chr. Buretta, Par. 1649. f. 10 Bl. (Nachrichten von mehrern Blättern, welche Gebäude des Michel Angelo darstellen, sind in des Hrn. v. Heinecke Nachr. von Künstlern und Kunstsachen I. 429 u. f. zu finden; auch sind die Abbildungen seiner besten Gebäude in der bereits angeführten Mariettschen Ausg. des Cours d'Architetture enthalten) — des Fil. **Vasconi**: Studio d'architettura di sua invenzione e da lui inciso in rame, Rom. (ohne Jahrsz.) f. — des Giamb. **Spenelli**: Economia delle fabriche di Giamb. Spenelli, Bol. 1698. 8. ebend. 1708. 4. — des Andr. **Ballari**: L'architettura di And. Ballari, Ven. (ohne Jahrsz.) f. — des Carl **Buffagnotti**: Invenzioni d'architettura di Carlo Buffagnotti, Bol. (ohne Jahrsz.) f. — des Franc. **Fanelli**: Varie architetture di Franc. Fanelli, fol. — der J. P. **Piranesi**: Opere varie d'architettura, Prospettive, Groteschi etc. Rom. 1750. f. . . . Carceri d'Invenzione da Giov. B. Piranesi. — — Von der **Bauart der Franzosen**: Les plus excellens Batimens de France . . . par Jacq. Androuet du Cerceau, Par. 1576. f. 3 B. ebend. 1615. f. — Recueil des plans, profils, et elevations de plu-

plusieurs palais, chateaux, eglises, und recueil de plusieurs portes des principaux hostels et maisons de Paris et des plus considerables autels des eglises, dessinés et gravés par Jean St. Marot, 100 einige 90 Bl. — Augment. des nouv. Batimens de Paris, par P. Muet, P. 1647. f. — Les Oeuvr. d'Archit. d'Ant. le Pautre, P. 1652. f. Metz 1751. f. 3 B. — Recueil des plans des Eglises, Maisons royales, et edifices les plus considerables de Paris . . . par Jacq. Frcs. Blondel, Par. 1752-1758. f. 4 B. — Recueil des Esquisses d'architecture de Mr. (Phil.) de la Guespierre, Par. 1756. f. — — Von der **Bauart der Engländer:** Oxonia illustrata, s. omnium celeberr. istius Universitatis Collegior. aular. . . . . nec non urbis totius scenographia, delineavit et sculpsit Dav. Loggan, Oxon. 1675. f. — Vitruvius Britannicus: or the British Architect, containing the Plans, elevations and sections of the regular buildings, both publik and private in great Britain . . . by Cal. Campbell, Woolfe and Gandon, Lond. 1717-1725. f. 5 B. — Britannia illustrata, or Views of the Royal Palaces, as also of the principal seats of the nobility and gentry of Great Britain . . . Lond. 1720. f. 2 B. — The designs of Inigo Jones, consisting of Plans and Elevations for publik and private buildings, publ. by W. Kent, Lond. 1725. f. 2 B. ebend. 1770. f. 2 B. by Hardy 1744. f. — The most notable antiquities of Great Britain, by Inigo Jones, Lond. 1725. fol. — Palladio Londinensis or the London Art of Building, by W. Salmon, Lond. 1738. 4. — The Works in Architecture of Robert, and James Adam, Lond. 1773-1774. f. — Original designs in Architecture, consisting of Plans, Elevations and sections, for Villa's, Mansions, Townhouses . . . by Jam. Lewis, Lond. 1780. f. — Designs of architecture . . . by Mr. Thomas, Lond. 1783. f. — A Collection of designs in architecture, containing new plans and elevations of houses for general use . . . by Abr. Swan, Lond. (1784) f. 2 B. — — Von der **Bauart der Holländer:** Vornaemste Gebouven te Amsterdam, Amst. 1664. f. (ist das Werk von Ph. Vingboons, welches auch, unter holl. und französ. Titel: Architectuur Werken van Ph. Vingboons, Leiden, 1715. f. 2 Th. wieder abgedruckt worden ist.) — Afbildung van't Stadt-huys van Amsterdam, in dartig coopere Platen, geoordeneert door Jac. v. Campen, Amst. 1661. f. ebend. 1664. f. — Architecture, Peinture et Sculpture de la Maison de Ville d'Amsterdam, representée en CIX figures . . . Amst. 1719. fol. — — Von der **Bauart in Dännemark:** Ausführliche Beschreibung der königl. Residenz und Hauptstadt Coppenhagen . . . . (deutsch, dänisch und ital.) Coppenhagen 1748. 4. mit 110 Kpfr. — — Von der **chinesischen Bauart:** Designs of Chinese Buildings, Furniture . . . engraved by the best hands, from the originals drawn in China, by Mr. Chambers, Lond. 1757. f. — —

Mehrere Werke, aus welcher die Bauart der neuern Völker sich erkennen läßt, sind bey dem Artikel **Baukunst** angezeigt.

Baukunst.

Wir betrachten hier die Baukunst nur in so fern der Geschmak einen Antheil daran hat; das Mechanische darin, obgleich jeder Baumeister dasselbe genau verstehen muß, gehört nicht hieher. Dieses, nebst dem Wissenschaftlichen, das der Baumeister aus der Mathematik schöpfen muß, davon abgesondert, so bleibt noch genug übrig, um dieser Kunst einen Rang unter den schönen Künsten zu geben. Das Genie, wodurch jedes gute Werk der Kunst seine Wichtigkeit und innerliche Größe, oder die Kraft bekommt, sich der Aufmerksamkeit zu bemächtigen, den Geist oder

oder das Herz einzunehmen; den guten Geschmak, wodurch es Schönheit, Annehmlichkeit, Schiklichkeit, und überhaupt einen gewissen Reiz bekommt, der die Einbildungskraft fesselt: diese Talente muß der Baumeister so gut, als jeder andre Künstler besitzen. Eben der Geist, wodurch Homer oder Raphael groß worden, muß auch den Baumeister beleben, wenn er in seiner Kunst groß seyn soll. Alles, was er, durch diesen Geist geleitet, hervorbringt, ist ein wahres Werk der schönen Künste. Die Nothdurft, zu deren Behuf ein Gebäud aufgeführet wird, bestimmt dessen Haupttheile; durch mechanische und mathematische Regeln bekömmt es seine Festigkeit; aber aus Sachen, die die Nothdurft erfunden, ein Ganzes zusammen zu setzen, das in allen seinen Theilen jedes Bedürfniß unsrer Vorstellungskraft befriediget; dessen überlegte Betrachtung den Geist beständig in einer vortheilhaften Würkung erhält; das durch sein Ansehen Empfindungen von mancherley Art erweket; das dem Gemüthe Bewundrung, Ehrfurcht, Andacht, feyerliche Rührung einpräget: dieses sind Würkungen des durch Geschmak geleiteten Genies; und dadurch erwirbt sich ein großer Baumeister einen ansehnlichen Rang unter den Künstlern.

Wie diese Kunst in ihren Ursachen so edel, als irgend eine andre ist: so kann sie auch ihren Rang durch ihre Würkungen behaupten. Woher hat der Mensch überhaupt seine Begriffe von Ordnung, von Schönheit, von Harmonie und Uebereinstimmung; gewiß nützliche und wichtige Begriffe? Woher hat er die ersten Empfindungen von Annehmlichkeit, von Lieblichkeit, von Bewundrung der Größe, und selbst von Ehrfurcht für höhere Kräfte, als aus überlegter Betrachtung körperlicher Gegenstände, die der Bau der Welt ihm vor Augen stellt? Sieht man nicht, daß der erste Anwachs der menschlichen Vollkommenheit der Schönheit, Annehmlichkeit, Bequemlichkeit und andern vortheilhaften Eindrüken der Gegend, die man bewohnet, zuzuschreiben sey? Und trägt nicht ein elendes, von allen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten entblößtes Land, das meiste zu der Barbarey und dem viehischen Zustand seiner Einwohner bey? Wenn dieses nicht kann geleugnet werden, so kann man auch der Baukunst, die jeden nützlichen Eindruk, den die Schönheit einer Gegend machen kann, auch durch ihre Veranstaltung, nach einer andern Art, hervorbringet, den Nutzen zur Cultur des Geistes und des Gemüthes nicht absprechen.

Wer irgend einen Geschmak an Ordnung, Schönheit und Pracht in blos körperlichen Gegenständen hat, der lese die Nachricht, welche Pausanias von Athen giebt, und überlege hernach, was für Würkungen es auf einen Athenienser müsse gehabt haben, in einer solchen Stadt zu wohnen. Der würde gewiß eine geringe Kenntniß der menschlichen Natur verrathen, der nicht begreifen könnte, wie viel vortheilhafte Würkung auf die Veredlung des Menschen dergleichen Gegenstände haben können. Ist die Nation, die in den besten Gebäuden wohnt, nicht eben die vollkommenste; und giebt es in Ländern, wo nur elende Hütten sind, Menschen, die nichts weniger als barbarisch sind: so folget daraus nicht, daß jene nicht viel Gutes an sich haben, das sie in andern Wohnungen nicht haben würden; und daß diese nicht noch vollkommener seyn würden, wenn sie den guten Einfluß dieser Kunst auch empfunden hätten. So wenig man indessen sagen kann, daß die Baukunst eben die wichtigste Kunst zur Cultur des Menschen sey, so wenig kann

kann man ihr den Antheil, den sie nebst andern Künsten an dieser allein wichtigen Sache hat, ganz absprechen.

Das Wesen der Baukunst, in so fern sie die Frucht des vom Geschmak geleiteten Genies ist, besteht darin, daß sie den Gebäuden alle ästhetische Vollkommenheit gebe, deren sie, nach ihrer Bestimmung, fähig sind. Vollkommenheit, Ordnung, Schiklichkeit der innern Einrichtung; Schönheit der Form, ein schiklicher Charakter, Ordnung, Regelmäßigkeit, guter Geschmak in den Verzierungen von außen und innen: dieses sind die Eigenschaften, die der Baumeister jedem Gebäude geben muß.

Also muß er, wenn ihm die eigentliche Bestimmung desselben angezeiget wird, die Haupttheile in der schiklichsten Größe, jeden, wie er zum Gebrauch am vollkommensten ist, erfinden; die gefundenen Haupttheile dergestalt in ein Ganzes zusammen verbinden, und anordnen, daß nicht nur jeder Theil seinen schiklichen Ort bekomme, sondern das Ganze, auswendig und inwendig, ein wol überlegtes, bequemes, seinem Charakter und seiner Bestimmung richtig entsprechendes, und nach seiner Form wol in die Augen fallendes Werk ausmache; jeder einzele Theil muß bis auf die geringste Kleinigkeit so seyn, wie er sich zu dem, was er seyn soll, am besten schiket. Es muß überall Verstand, Ueberlegung und guter Geschmak aus dem Werk hervorleuchten. Alles unnütze, alles unbestimmte, alles widersprechende, alles verworrene, muß auf das sorgfältigste vermieden werden. Wenn das Auge durch die gute Form des Ganzen gereizt worden, so muß es sogleich auf die wesentlichen Haupttheile geleitet werden, selbige wol unterscheiden können, und wenn es davon gesättiget ist, auf die kleinern Theile geführt werden; deren Bestimmung, Nothwendigkeit und Schiklichkeit zum Ganzen einleuchtend fühlen. In dem Ganzen muß eine solche Harmonie, ein solches Gleichgewicht der Theile seyn, daß kein Theil zum Schaden des Ganzen weder hervorsteche, noch durch Mangel und Unvollkommenheit die Aufmerksamkeit stöhre. Kurz, alle Weisheit und aller Geschmak, den man an dem äußern und innern Bau des menschlichen Körpers bewundert, daran alles vollkommen ist, muß nach Beschaffenheit des Gegenstandes auch in einem vollkommenen Gebäude zu bemerken seyn.

Also hat der Baumeister, wie jeder andre Künstler, die Natur für seine eigentliche Schule zu halten. Jeder organisirte Körper ist ein Gebäude; jeder innere Theil ist vollkommen zu dem Gebrauch, wozu er bestimmt ist, tüchtig; alle zusammen aber sind in der bequemsten und engesten Verbindung; das Ganze hat zugleich in seiner Art die beste äußerliche Form, und ist durch gute Verhältnisse, durch genaue Uebereinstimmung der Theile, durch Glanz und Farbe angenehm. Diese Eigenschaften hat auch jedes vollkommene Gebäude. Man könnte deßwegen mit einigem Schein behaupten, daß dem Baumeister die Erfindungskraft und das Genie noch nöthiger sind, als dem Mahler; denn dieser kann schon durch eine pünktliche Nachahmung der Natur gute Werke hervorbringen, da der andre nicht die Werke der Natur, sondern das Genie und den Geist derselben nachzuahmen hat, wozu mehr, als ein blos leibliches Auge nöthig ist. Der Mahler erfindet seine Formen nicht, sie sind schon in der Natur vorhanden; aber der Baumeister muß sie erschaffen.

Deßwegen gereicht die Vollkommenheit der Baukunst einer Nation zu nicht geringerer Ehre, als die ist, die sie durch andre Talente erwerben kann.

kann. Elende Gebäude, die bey einer gewissen Größe weder Bequemlichkeit noch Regelmäßigkeit haben; bey denen widersinnische Veranstaltungen, abentheuerliche Verhältnisse, Unfleiß der Arbeit, und andre Mängel dieser Art durchgehends herrschen, sind ein untrüglicher Beweis von dem Unverstand und dem schlechten Gemüthszustand einer Nation. Vortheilhafte Begriffe hingegen muß man von der Denkungsart eines Volkes bekommen, das auch in seinen geringsten Gebäuden und in den kleinesten Theilen derselben, wahren Geschmak, Ueberlegung, Schiklichkeit und edle Einfalt zeiget. Bey den Thebanern war ein Gesetz, nach welchem ein Mahler, der ein schlechtes Werk verfertiget hatte, um Geld gestraft wurde. *) Wichtiger wär es, in einem gesitteten Staat Gesetze zur Verhütung grober Fehler gegen die Baukunst einzuführen. Ihre Aufnahm und ihr Einfluß auf die geringsten Privatgebäude ist gewiß der Aufmerksamkeit eines Gesetzgebers nicht unwürdig; und so gut, nach dem Urtheil der ehemaligen Spartaner, die Musik einen Einfluß auf die Sitten haben kann, so gewiß kann die Baukunst dieses thun. Schlechte, ohne Ordnung und Verstand entworfene und aufgeführte, oder mit närrischen, abentheuerlichen, oder ausschweifenden Zierrathen überladene Gebäude, die in einem Lande allgemein sind, haben unfehlbar eine schlimme Würkung auf die Denkungsart des Volks.

Der gute Geschmak der Baukunst ist im Grunde eben der, der sich sowol in andern Künsten, als in dem ganzen sittlichen Leben der Menschen vortheilhaft äußert. Seine Würkung ist, daß in einem Gebäude nichts unüberlegtes, nichts unverständiges, nichts, das der Richtigkeit der Vorstellungskräfte zuwider ist, angetroffen werde; daß jeder einzele Theil sich zum Ganzen wohl schike; daß das Ansehen und der Charakter, oder das Gepräge des Gebäudes, mit seiner Bestimmung wol übereinkomme; daß kein Theil und keine Zierrath daran sey, von der man nicht ohne Umschweif sagen könne, warum sie da sey; daß die edle Einfalt dem Ueberfluß an Zierrathen vorgezogen werde; daß endlich aus jedem einzeln Theile Fleiß und Verstand deutlich hervorleuchten. An den wenigen Gebäuden, die von der guten Zeit der griechischen Baukunst übrig geblieben sind, zeigen sich alle diese Eigenschaften deutlich; sie können als Muster des reinen Geschmaks angesehen werden.

Die ersten Bemühungen in dieser Kunst entstehen natürlicher Weise bey jedem Volke, sobald es sich aus der gröbsten Barbarey losgerissen, Muße zum Nachdenken und Begriffe von Ordnung, Bequemlichkeit und Schiklichkeit, bekommen hat. Denn es ist dem Menschen natürlich, das Ordentliche der Unordnung vorzuziehen. Also fällt der Ursprung der Baukunst in die entferntesten Zeiten, und ist nicht bey einem Volk allein anzutreffen. Es würde angenehm und lehrreich seyn, die Hauptarten des Geschmaks in der Baukunst, durch Aufzeichnung einiger Hauptgebäude der, diese Kunst übenden, aber sonst keine Gemeinschaft unter sich habenden, Nationen, vor Augen zu legen. Es würde sich viel von dem Nationalcharakter derselben daraus bestimmen lassen. Man würde zwar in allen dieselben Grundgesetze, aber auf sehr verschiedene Weise angewendet, finden.

Der Geschmak, den die neuern Europäer angenommen haben, ist im Grunde derselbe, der ehedem in Griechenland und in Italien geherrscht hat. Er scheinet, wie die ersten Anfänge verschiedener andrer Künste,

*) S. Aelianus Var. hist. L. IV. c. 4.

Künste, nicht auf griechischem Boden erzeuget, sondern aus Phönizien und Egypten dahin gekommen zu seyn; aber durch das feine Gefühl und den männlichen Verstand der Griechen seine Vollkommenheit erreicht zu haben. In Egypten trifft man noch Ruinen von Gebäuden an, die allem Ansehen nach älter, als der Anfang der eigentlichen Geschichte sind. An denselben ist schon der griechische Geschmak, auch so gar in kleinern Verzierungen zu entdeken.*) Von phönizischen, babylonischen und persischen Gebäuden hat sich nichts aus dem hohen Alterthum erhalten. Da aber der salomonische Tempel ohne Zweifel das Gepräge der phönizischen Bauart gehabt: so kann man auch von dieser sagen, daß sie mit der egyptischen überein gekommen.

Man muß also den Orient, und vermuthlich die Länder disseits des Euphrats, als den Geburtsort derjenigen Bauart ansehen, welche von den Griechen auf den höchsten Grad der Vollkommenheit erhoben worden. Diese scheinen die Kunst noch in einem etwas rohen Zustande bekommen zu haben. Denn noch sind ansehnliche Ruinen griechischer Gebäude vorhanden, die weit über die gute Zeit des Geschmaks heraufsteigen, wie die Ruinen von Pestum am salernitanischen Meerbusen, und von Agrigent in Sicilien.**) Diese Bauart hat in Griechenland und in Italien verschiedene besondere Wendungen, als so viel Schattirungen bekommen, die man hernach mit dem Namen der Ordnungen bezeichnet hat. Die Hetrurier und Dorier sind der alten Einfalt und Rohigkeit am nächsten geblieben. Die Jonier scheinen etwas mehr Annehmlichkeit und eine

*) S. corinthische Säule; Knauf; dorische Säule.

**) S. die Vorrede zu Winkelmanns Geschichte der Baukunst, und neue Bibliothek der schönen Wissenschaften.

Art von Weichlichkeit hineingebracht zu haben. Hernach aber, als Griechenland der Hauptsitz aller schönen Künste geworden war, kam noch mehr Zierlichkeit und so gar etwas Ueppigkeit hinein, wie an der corinthischen Ordnung zu sehen; dieses haben die spätern Römer noch weiter getrieben.*)

Noch itzt wird allemal, wo Säulen oder Pfeiler angebracht werden, eine dieser fünf alten Ordnungen zur Richtschnur gewählt. Sie sind so gut ausgedacht, daß man, ohne Gefahr die Sachen schlechter zu machen, sich nicht weit von den Formen und Verhältnissen der Alten entfernen kann. Es ist nicht mehr zu erwarten, daß eine, von diesen Ordnungen würklich verschiedene, und dennoch gute Gattung, werde erfunden werden. Die Römer scheinen schon alle mögliche Versuche hierüber erschöpft zu haben. Sie nahmen sich ernstlich vor, Rom durch die Schönheit der Gebäude über alle Städte der Welt zu erheben, und es ist angenehm zu lesen, was Strabo hievon erzählt.**) Dennoch haben diese außerordentlichen Bestrebungen von den besten aus allen Theilen Griechenlandes versammelten Baumeistern nichts, als die einzige römische Ordnung herausgebracht, die doch nur aus einer Vereinigung der corinthischen und jonischen besteht.

Nach Erlöschung der Familie der Cäsaren fieng in Rom die Baukunst an zu fallen. Man verließ nach und nach die edle Einfalt der Griechen, und überhäufte alles mit Zierrathen. Die Gebäude nahmen den Charakter der Sitten, die allen großen despotischen Höfen gemein sind, an; ein Gepränge, das die Augen verblenden sollte, kam in die Stelle der wahren Hoheit und Größe. Von dieser

*) S. Ordnungen.

**) Geogr. L. V.

dieser Art sind verschiedene noch aus diesen Zeiten vorhandene Werke, als: die Triumphbogen der Kayser Severus, des M. Aur. Antoninus, des Constantinus; besonders aber die Bäder des Diokletianus. So wie das Reich an Hoheit abnahm, sank auch die Baukunst. Die Römer brachten sie auch nach Constantinopel, wo sie sich viele Jahrhunderte in einem Stande der Mittelmäßigkeit erhalten hat. In Italien wurde man immer mehr und mehr für die guten Verhältnisse gleichgültig, und verlor sie zuletzt ganz. Als sich nach dem Untergang des Reichs, die Gothen, Longobarden, und hernach die Saracenen in ihren eroberten Ländern festgesetzt hatten, unternahmen sie große Gebäude, an denen nur noch wenige Spuren des guten Geschmaks übrig blieben; fast alle Regeln der Schönheit wurden aus den Augen gesetzt; desto mehr aber wurde das Mühsame, das Gezierte, das Seltsame und einigermaßen Abentheuerliche gesucht.

Mitten in diesen Zeiten des barbarischen Geschmaks der Baukunst wurden die meisten Städte in Deutschland, und die meisten Kirchen im ganzen Occident gebauet, an denen wir das Gepräge einer über alle Regeln ausgeschweiften Bauart noch itzt sehen. Diese Gebäude setzen durch ihre Größe, durch die unermeßliche Verschwendung der Zierrathen, durch die gänzliche Vernachläßigung der Verhältnisse, in Erstaunen. Doch finden sich noch hin und wieder Spuren des nicht ganz verloschenen Geschmaks. An der Marcuskirche in Venedig, die zwischen den Jahren 977 und 1071 gebauet worden, ist noch etwas von wahrer Pracht und von guten Verhältnissen übrig; und in derselben Stadt ist die Kirche Santa Maria formosa beynahe noch im antiken Geschmak, im Jahr 1350, von Paulo Barbetta gebauet.

Aus den großen Gebäuden der mittlern Zeiten, die in verschiedenen Städten Italiens noch zu sehen sind, läßt sich ziemlich deutlich sehen, wie durch diese Zeiten sich noch immer etwas von dem guten Geschmak der Baukunst erhalten hat. Im Jahre 1013 wurde die Kirche zu St. Miniat in Florenz angelegt, die in einem erträglichen Geschmak gebauet ist; und im Jahre 1016 wurde der Grund zu dem Dohm in Pisa gelegt. Der Baumeister desselben war ein Grieche aus Dulichium, den die Italiener Buschetto nennen. Die Pisaner, die damals einen großen Handel nach Griechenland trieben, ließen marmorne Säulen von alter Arbeit daher bringen, die an diesem Gebäude angebracht wurden. Bey dieser Gelegenheit ließen sie auch Mahler und Bildhauer aus Griechenland kommen. Um dieselbe Zeit fieng man auch in Rom, Bologna und Florenz an zu bauen. Um das Jahr 1216 bauete ein gewisser Marchione, der zugleich ein Bildhauer war, die schöne Capelle von Marmor in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom.

Einer der größten Baumeister der mittlern Zeiten war ein Deutscher, den man den Meister Jacob nennte. Er setzte sich in Florenz, wo er das große Franciskanerkloster gebauet hat. Sein Sohn, den die Welschen Arnolfo Lapo nennen, bauete die Kirche des heiligen Kreuzes in Florenz, und gab die Zeichnung zu der prächtigen Kirche di Santa Maria del fiore. Dieser starb im Jahre 1200.

Die kleinen Reste des guten Geschmaks breiteten sich doch in diesen Zeiten nicht außerhalb Italien aus. An allen den erstaunlichen Gebäuden dieser Zeit, die noch itzt von dem ehemaligen Reichthum der Niederlande zeugen, ist bey der unbegreiflichen Verschwendung der Arbeit wenig gesundes. Dieses muß man auch von

dem Münster in Straßburg sagen, welches im dreyzehnten Jahrhundert aufgeführt worden, und unter die erstaunlichsten Gebäude der Welt gehört. Der Baumeister desselben war ein gewisser Erwin von Steinbach. Die Münsterkirche in Ulm zeiget schon Spuren eines bessern Geschmaks, und würklich ist der Porticus vor dem Haupteingang derselben von einer edlen Größe.

Aber in dem funfzehnten Jahrhundert fieng die Baukunst an, sich aus den alten Trümmern wieder empor zu heben; die Städte erholten sich von den barbarischen Zerrüttungen, welche durch die Staatsverwirrungen angerichtet worden waren. Bey dem häufigen Bauen, das nach der wieder hergestellten Ruhe unternommen wurde, fieng man wieder an, auf die Schönheit zu sehen; man sah nun die alten Ueberbleibsel mit Nachdenken an, und maaß die Verhältnisse an denselben. Ein gewisser Ser Bruneleschi, der zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts gelebt hat, war einer der ersten, die sich die Mühe gegeben, in Rom, mit dem Maaßstab in der Hand, auf den Trümmern der alten Gebäude herum zu gehen. Von dieser Zeit an wurde die Aufmerksamkeit auf diese Muster immer größer, bis am Ende dieses und am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, Alberti, Serlio, Palladio, Michel Angelo, Vignola und andre Männer erschienen, die sich außerordentliche Mühe gegeben, jede Regel zu entdeken, durch welche die Gebäude der Alten ihre Schönheit bekommen haben. Und so wurde die Baukunst wieder hergestellt.

Doch erschien sie nicht in ihrer ehemaligen Reinigkeit. Auch die spätern Gebäude des alten Roms, die schon viel Fehler hatten, besonders die diokletianischen Bäder, wurden zu Mustern genommen. Selbst die größten Baumeister, Palladio und Michel Angelo, nahmen die Fehler des unter den Kaysern schon sinkenden Geschmaks unter ihre Regeln auf, und das Ansehen dieser großen Männer gab ihnen ein Gewicht, das sich bey vielen bis auf diesen Tag erhalten hat. Inzwischen breitete sich der gute Geschmak aus Italien nach und nach auch in die übrigen Länder von Europa aus. Gegenwärtig findet man von Rußland bis nach Portugal, und von Stokholm bis nach Rom, aber nur hier und da, Gebäude, die zwar nicht ganz untadelhaft, aber doch größtentheils in dem wahren Geschmak aufgeführt sind. Doch sind sie so einzeln, daß man nicht sagen kann, die wahre Baukunst sey durch Europa gemein worden. Noch sind genug ansehnliche Städte, wo man die Spuren guter Baumeister fast gänzlich vermißt. Indessen, da fast alle Ueberbleibsel der griechischen und römischen Baukunst abgezeichnet, und überall ausgebreitet sind, fehlet es den neuern Baumeistern an nichts mehr, sich in den wahren Geschmak des Alterthums zu setzen, als an überlegter Betrachtung derselben. Wir wollen diesen Artikel mit einigen Betrachtungen über die Theorie der Baukunst beschließen.

Der Gebrauch, wozu jedes Gebäude bestimmt ist, giebt dem Baumeister fast allemal die Größe desselben und die Menge der Zimmer, oder inwendigen Haupttheile an, wenn er nur, von einem gesunden Urtheil geleitet, fühlt, was sich in jedem Fall für die Personen, Zeiten und Umstände schiket. Sein Werk ist es, die erfundenen Theile wol zusammen zu setzen, ihre besten Verhältnisse zu bestimmen, dem ganzen Gebäude eine bequeme und schöne Form zu geben, dessen äußerliches Ansehen sowol als alles inwendige, nach der besondern Art des Gebäudes, angenehm und schön zu machen. Bey

dieser Arbeit muß er durch gewisse Grundsätze geleitet werden, die sein Urtheil über das Schöne und Angenehme sicher machen; er muß gewisse Erfahrungen haben, die ihm da, wo seine Grundsätze nicht bestimmt genug sind, das Schöne hinlänglich zu erkennen geben. Hieraus entsteht die Theorie der Baukunst. Man bemerke zuvoderst, daß es gewisse Regeln giebt, welche bey jedem Gebäude überhaupt, und bey jedem Theile desselben müssen beobachtet werden, wenn man nicht anstößige und beleidigende Fehler begehen will. Diese Regeln wollen wir die nothwendigen Regeln nennen. Andre aber sind von der Beschaffenheit, daß ihre gänzliche Verabsäumung zwar keinen Fehler veranlassen, aber einen gänzlichen Mangel der Schönheit hervorbringen würde. Diese nennen wir zufällige Regeln. Die Theorie der Baukunst muß demnach zuerst diejenigen Regeln angeben, wodurch ein Gebäude sowol im Ganzen, als in seinen Theilen richtig, ordentlich, natürlich und ohne Fehler wird. Diese sind größtentheils in den folgenden Artikeln begriffen: Richtigkeit, Regelmäßigkeit, Zusammenhang, Ordnung, Gleichförmigkeit, Eurythmie. Denn die Eigenschaften, welche durch diese Wörter bezeichnet werden, sind alle jedem Gebäude so wesentlich, daß man niemals dagegen anstoßen kann, ohne ein aufmerksames Auge zu beleidigen.

Wenn aber alles Anstößige in einem Gebäude vermieden worden, so ist es deßhalb noch nicht schön. Denn dazu gehört nicht nur, daß das Auge nicht beleidiget werde, sondern daß das Gebäude angenehm in die Augen falle. Dieses erfodert zuerst eine genaue Verbindung des Mannichfaltigen in Eines,*) welches durch die Verschiedenheit der Theile, und durch mannichfaltige und gute Verhältnisse derselben hervorgebracht wird. Die Theorie der Baukunst muß demnach zeigen, wie das Ganze des Gebäudes durch mancherley verschiedene Theile, die wol übereinstimmen und schöne Verhältnisse gegen einander haben, zusammen gesetzt werde.

Diejenigen, welche über die Baukunst geschrieben haben, sind nicht genau genug gewesen, den Unterschied dieser beyderley Arten der Regeln zu bemerken, und haben daher der Baukunst zu enge Schranken gesetzt.

Die meisten Baumeister sprechen von den Verhältnissen der Theile in den Säulenordnungen, und von den Verzierungen derselben auf eine solche Art, die manchen vermuthen läßt, daß alle Regeln darüber schlechterdings nothwendig und bestimmt seyn. Sie halten die Abweichungen von diesen Regeln für wesentliche Fehler, da sie doch oft ganz unschädlich, oder wol gar nützlich sind. Es wäre nach der Meynung vieler Baumeister ein schweres Vergehen, wenn man die Zierrathen, welche nach der griechischen Baukunst dem dorischen Fries zukommen, dem corinthischen oder jonischen geben wollte. Viele gehen so weit, daß sie auch in den geringsten Kleinigkeiten nichts verändert wissen wollen. Vitruvius befiehlt z. E. man soll in dem dorischen Fries die Breite der Dreyschlitze zwey Drittel der Höhe, und die Metopen gerade so breit als hoch machen. Brächte ein Baumeister alle mögliche Schönheit in ein Gebäude, veränderte aber diese vitruvische Verhältnisse, so würde mancher ihn eines unverzeihlichen Fehlers beschuldigen.

Dies ist ein Vorurtheil, das den Geschmak zu sehr einschränkt. Nur die Regel ist gänzlich bestimmt und unveränderlich, deren Verabsäumung einen

*) S. Schön.

einen Fehler hervorbringt, der der natürlichen, allgemeinen Art aller Menschen zu denken und zu empfinden zuwider ist, und der das Auge nothwendig beleidiget. Auf diese Regeln muß man schlechterdings halten, denn sie sind unverletzlich. Da hingegen in der Natur kein Grund vorhanden ist, warum in einem Fries Dreyschlitze, in einem andern aber andre Zierrathen seyn sollen; warum das corinthische Capital drey, und nicht zwey Reihen Blätter haben soll: so muß man diese zufällige Schönheiten nicht in nothwendige Regeln fassen. Gleichwol vergiebt man insgemein einem Baumeister eher einen abgebrochenen Giebel, der ein Fehler wider die Natur ist, als einen Dreyschlitz, der außer dem vitruvischen Verhältniß ist; da doch dieses oft eine Schönheit und kein Fehler ist.

Die nothwendigen Regeln sind in der Natur unsrer Vorstellungen gegründet; die zufälligen sind die Frucht des Augenmaaßes und eines Gefühls, dessen eigentliche Schranken nicht zu bestimmen sind. Eine lange Erfahrung lehret, daß die griechischen Baumeister ein feines Auge gehabt haben, daß ihre Verhältnisse gefallen, daß ihre Verzierungen angenehm sind. Aber niemand ist im Stand, zu beweisen, daß sie die einzigen guten sind. Von verschiedenen Verzierungen wissen wir, daß sie ganz zufällig sind, und daß man oft angenehmere an ihre Stelle setzen könne. Sich gänzlich an die Regeln der Alten binden wollen, heißt eben so viel, als urtheilen, daß keine weibliche Figur schön seyn könne, die nicht in allen Stüken der mediceischen Venus gleicht, und keine männliche, die nicht alle Verhältnisse des Apollo in Belvedere hat.

Wir rathen demnach denen, welche über die Theorie der Baukunst schreiben, daß sie zuvoderst die nothwendigen Regeln ausführlich und wol auseinander setzen, und deren Beobachtung genau einschärfen; weil es niemal erlaubt ist, davon abzugehen. Die zufälligen Regeln können sie aus den besten Mustern des Alterthums, aus dem Vitruvius und den besten neuern Baumeistern nehmen, ohne deren genaueste Beobachtung als schlechterdings nothwendig anzupreisen. Man muß sie nur als ungefehr richtige Gränzen ansehen, welche man niemal weit überschreiten kann, ohne in gefährliche Abwege zu gerathen. Für schlechte Baumeister, die selbst kein Augenmaaß und wenig Geschmak haben, ist es sehr gut, wenn sie sich genau an diese Regeln binden. Die aber ein feines Aug und einen sichern Geschmak haben, können sie sehr oft ohne Gefahr verlassen.

In allen Artikeln, wo wir von zufälligen Regeln zu sprechen haben, werden wir uns hauptsächlich an die halten, welche Goldmann angegeben hat. Man wird schwerlich einen Baumeister finden, der seine Kunst mit einem so scharfen Nachdenken bearbeitet hat, als dieser. Die allgemeinen, sowol nothwendigen, als zufälligen Regeln müssen auf folgende Hauptstüke besonders angewendet werden. 1) Auf die Anordnung oder Figur und Form der Gebäude überhaupt. 2) Auf die innere Eintheilung. 3) Auf die Verzierung besondrer Theile. Wenn also die Theorie in ihrem ganzen Umfange vorgetragen wird, so enthält sie folgende Hauptstüke: 1) Allgemeine Untersuchungen über die Vollkommenheit und Schönheit eines Gebäudes. 2) Regeln über die Anordnung. 3) Regeln über die Eintheilung. 4) Betrachtungen und Regeln über die Schönheit der Außenseiten (Façades). 5) Betrachtungen und Beschreibungen der verschiedenen Säulenordnungen. 6) Von den kleinen

kleinen Verzierungen der Glieder. 7) Von den inwendigen Verzierungen. Das Mechanische der Baukunst übergehen wir hier.

* *

Von den Schriften der **Alten** über die **Baukunst** ist keine übrig, als des M. Vitruv. Pollio. de architectura, Lib. X. corrigente Ioa. Sulpicio (ohne Druckort und Jahrsz.) fol. — c. Gul. Philandri castigat. Argent. 1550. 4. Lugd. 1552. 4. c. not. castigat. et observ. Gul. Philandri integris, Dan. Barbari excerptis et Claud. Salmasii passim insertis; praemittuntur Elem. architecturae coll. a Wottono . . . acc. Lexic. Vitruv. Bern. Balbi et ejusd. Scamilli impares Vitruv. . . . collecta et digesta a Ioa. de Laet, Amst. 1649. kl. fol. (B. A.) — — An **Erläuterungsschriften** über den Vitruv sind mir bekannt: Gul. Philandri in decem libros M. V. P. de architectura annot. Rom. 1544. 8. und bey verschiedenen der vorhin angeführten Ausg. — Gli oscuri e difficili passi dell' Opera Jonica di Vitruvio . . . per Giamb. Bertano, Mant. 1558. f. — M. Vit. P. vita ejusque verborum significat. sive perpet. in V. Com. auct. Bern. Baldo, Aug. Vind. 1612. 4. und bey der Ausg. des Laet. — Ebend. Scamilli impares Vitruv. Aug. Vind. 1612. 4. und bey der vorhin angeführten Ausg. — M. Meibomii notae in Vit. ad . . . Cl. Salmasium, bey der Ausg. des Laet. — Vitruvii Voluta Jonica hactenus amissa, restit. a Nic. Goldmanno, ebend. — Exercitat. Vitruv. tres, auct. Ioa. Poleno, Pat. 1739. 4. 2 B. — Auch finden sich, bey den folgenden Werken, ital. Baumeister noch zum Theil Commentare über diesen Schriftsteller. — — **Uebersetzt** ist Vitruvius, ins **Italienische**, von zween Ungenannten, Como 1521 und Vened. 1524. f. in einer halb ital. halb lat. Sprache: von Giamb. Caporali, mit einem Commentar, Perugia 1536. f. von Dan. Barbaro mit einem Comm. Ven. 1556. f. ebend. 1629. f. von Bern. Gallani, ital. und lat. Neapel 1758. f. (vortreflich!) — In das **Französische**: von Jean Martin, Par. 1547. f. von Jul. Mauclerc, Par. 1648. f. von Cl. Perrault, mit Anm. Par. 1673. f. verb. ebend. 1684. f. Auszugsweise, unter dem Titel: Raison d'architecture, extracte de Vitruve, et autres anc. architecteurs . . . P. 1542. 4. (aus dem Span. eigentlich übersetzt) Epitome ou extrait abrégé des X Liv. d'arch. Toulouse 1559. 4. Archit. gen. de Vitruve, reduite en abrégé (von Cl. Perrault) P. 1674. 12. Amst. 1681. 12. Dieser Ausz. ital. von Carlo Cataneo, Vened. 1711. 8. deutsch, Nürnb. 1757. 8. In das **Englische**, von J. Pricke, Lond. 1669. f. (wahrscheinlicher Weise nur aus dem Franz. des Mauclerc) von W. Newton, Lond. 1771. f. — In das **Deutsche** von Gualt. Heinr. Rivius, Nürnb. 1548. f. Basel 1614. f.

Von Schriften der **Neuern** über die Baukunst sind mir, und zwar von **Italienern** folgende allgemeine Raisonnements darüber bekannt: Dispareri in materia d' architettura . . . con pareri di eccellenti e famosi architetti che gli risolvono, di Mart. Bassi, Bresc. 1572. 4. — L'Idea de' Pittori, Scultori e *Architetti* del Cav. Fed. Zaccaro, Tor. 1607. und in dem 6ten B. der raccolta di Lettere sulla Pit. scult. ed archit. R. 1768. 4. S. 35 u. f. — Dialogo d' architettura fam. di Lod. Corticelli, Bol. 1695. 8. — Saggio sopra l' architettura von Algarotti, im 2ten B. s. 1764 zu Livorno in 8 B. gedr. Werke. Deutsch durch R. E. Raspe, Cassel 1769. 8. Lettere sopra l' architettura, von ebend. im 7ten B. s. 1781 zu Cremona gedruckten Werke. — Trattato sopra gli errori degli architetti, ora per la prima volta public. di Teof. Gallazini, Ven. 1767. f. Eine Abhandl. über Baukunst von Gius. Piacenza im 1ten B. seiner Ausg. der Werke des Baldinucci, Tur. 1768. 4. — Dell' architettura, Dial. di Erm. Pini, Milano 1770. 4. — Saggio sopra l' architettura vor des Militia Memorie degli arch. ant. e moderni, R. 1768. 4.

und

und Parm. 1781. 8. 2 B. — — Anweisungen zur Baukunst, oder doch Werke, welche als solche dienen können, sind folgende von den Italienern geschrieben: Leon. Bapt. Alberti de re aedificatoria (Lib. X.) Flor. 1485. f. Par. 1512. 4. ital. von Piet. Lauro, Vened. 1546. 8. von Cos. Bartoli, Flor. 1550. f. verm. nel Monte reale 1565. f. französisch von Martin, Par. 1553. fol. englisch (und ital.) von Leoni, Lond. 1726. f. 3 B. — L'architettura di Giamb. Caporali, con un commento sopra Vitruvio, Ven. 1536. f. — L'architettura di Bast. Serlio in sieben Büchern (wovon das vierte zuerst und allein, Ven. 1537. f. das 3te ebend. 1540. f. dann das 1te und 2te, Par. 1545. f. ital. und franz. hierauf das fünfte, Par. 1547. f. ital. und franz. das sechste Lyon 1551. und das siebente erst nach seinem Tode, Frkf. 1575. f. und ital. und lat. erschien) sämtlich, Ven. 1584. 4. ebend. 1600. 4. 1609 4. Lyon 1619. f. Par. 1645. f. Ven. 1667. f. deutsch Basel 1609. fol. (Auch Franz Lysers practische Baukunst, Frankf. 1673. f. ist nichts anders, als Wort für Wort, das Werk des Serlio, ohne daß L. des Serlio mit einer Sylbe gedächte) holl. (die 5 ersten B.) von Pet. Koek van Alst, Antw. 1549. f. — L'architettura di Ant. Labacco, con la quale si figurano alcune notabili antichità di Roma, R. 1552. f. Ven. 1570. f. — I quattro Libri d'architettura di Piet. Cataneo, Ven. 1554. f. unter dem Titel: Architettura di P. C. verm. mit 4 B. Ven. 1567. f. — I quattro Libri dell' architettura di And. Palladio, Ven. 1570. f. ebend. 1581. 1616. 1642. 1711. 1769. f. Französisch mit Zusätzen, durch P. le Muet, Amst. 1646. 4. mit schönen Holzschnitten, Par. 1650. f. durch Freart de Chambray, Haag 1726. f. 2 B. auch in dem 2ten B. der Bibliotheque portative d'architecture des Chr. Ant. Jombert, Par. 1764 u. f. 8. befindlich. Englisch, Lond. 1676. f. engl. und ital. mit den Anmerk. des Inigo Jones, durch Jac. Leoni, Lond. 1715. f. 1742. f. durch Jam. Ware, Lond. 1738. f. und 1755. f. ital. franz. und engl. Lond. 1742. f. 5 B. englisch durch J. Miller, mit vielen Zusätzen, Lond. 1759. f. Deutsch durch Georg Andr. Böckler (aber nur die zwey ersten Bücher) Nürnb. 1698. f. — Della architettura di Giov. Ant. Rusconi . . . secondo i precetti di Vitruvio, Ven. 1590. f. ebend. 1660. f. (mit 160 sehr schönen Holzschnitten) — Regoli delli cinque ordine d'architetture, di Jac. Barocio da Vignola, Ven. 1596. fol. Rom. 1602. f. Siena 1625. f. unter dem Titel: Manuale d'architettura, Rom. 1780. f. Spanisch durch Patr. Caxes, Mad. 1630. f. Französisch durch P. le Muet, Amst. 1640. f. durch Ch. Aug. d'Aviler, mit einem Commentar 1694. 4. unter dem Titel: Cours d'architecture qui comprend les regles de Vignole . . . Par. 1720. 4. ebend. 1738 und 1747. 4. avec les figures et les descript. de ses plus beaux batimens, herausgegeben von P. J. Mariette 1760. 4. im 1ten B. der Biblioth. portat. d'architecture, und endlich unter dem Titel: Livre nouveau, ou règles des cinq ordres d'architecture . . . nouvellement revû, corrigé et augmenté par Mr. B. (Blondel) . . . avec plusieurs morceaux de Michel-Angelo, Vitruve, Mansard et autres célébres arch. Par. 1767. f. mit 104 Kpft. Englisch durch J. Leck, Lond. 1666. f. durch G. Moxon, Lond. 1673. 8. Deutsch durch Joh. W. Boheim, Nürnb. 1617. f. und nach der franz. Bearbeitung des d'Aviler, mit Anm. verm. durch Leonh. Chr. Sturm, Amst. 1699. 4. Augsb. 1725. 4. von Joh. Rud. Fäsch, Nürnb. (ohne Jahrsz.) 4. — Nuova ed ultima aggiunta delle Porte d'architettura di Michel-Angelo Buonarotti, Roma 1610. f. (enthält die eigentlichen Grundsätze des M. A. über die Bauung der Thore) — Idea dell' Architettura universale di Vic. Scamozzi, divisa in X libri, Ven. 1615. f. 2 B. (enthält, des Titels ungeachtet, nur sechs Bücher, und zwar der erste Band die drey ersten, und der 2te das 6, 7 und 8te) Piaz. 1687. f. Französisch, Par. 1685. f. (aber nur das

sechste

sechste B.) unter dem Titel: Oeuvres d'architecture . . . Leyde 1713. fol. (mit Zusätzen aus der Handschrift des Scamozzi, und verständlicher, als das Original) und im 3ten B. der Bibl. portative d'architecture. Englisch, durch John Brown, Lond. 1669. 4. Deutsch, unter dem Titel: Speculum architecturae, Nürnb. 1678. f. — Manuale d'architettura . . . di Giov. Branca, Ascoli 1629. 8. Rom. 1719. 12. — L'architettura . . . di Giuf. Viola-Zanini, l. II. Pad. 1629. 4. ebend. 1677. 4. — Architettura rustica . . . di Oraz. Perrucci, Reggio 1634. f. — Architettura avile . . . di Carlo Cef. Ofio, Mil. 1661. f. — Archit. civile ridotta a metodo facile e breve da Conft. Amicevole, Tor. 1675. f. — L'architettura . . . di Aleff. Capra, Bolog. 1672 — 1678. 4. 3 B. — Instruttioni architett. . . . di Bern. Leoncini, Roma 1679. 4. — L'architettura civile preparata ful la Geometria e ridotta alla Profpettiva . . . di Ferd. (Galli) Bibiena l. II. Parm. 1711. f. — Opera del Cav. Franc. Borromini . . . cioè la chiesa et la fabrica della sapienza di Roma . . . data in luce da Seb. Giannini, Rom. 1720. f. von ebend. l'oratorio et la fabrica per l'abitazione de' PP. . . . Rom. 1725. f. — Le cinque Ordini dell' architettura civile da Michele Sanmichieli, descr. et publ. dal C. Aleff. Pompei, Ver. 1735. fol. — I tre ordini d'architettura, Dorico, Jonico e Corintio . . . posti in uso con un nuovo esatissimo metodo . . . di Neralco, Rom. 1744. f. — Alcune Vedute d'archi trionfali . . . da Giov. B. Piranesi, Rom. 1748. f. 26 Kpft. — Institutione pratica dell' architettura civile per la decorazione de' publici e privati edifici . . . di Paolo Feder. Bianchi, Mil. 1770. 4. 2 B. — Dell' architettura di Mar. Gioffredo . . . Nap. 1771. f. 2 B. — Instituzioni d' architettura civile . . . di Nic. Carletti, Nap. 1772. 4. 2 B. — Principi di architettura civile (von Militia) Finale 1781 u. f. 4. 2 B. (deutsch, Leipzig 1784. 8. 2 B.) — —

Französische Schriften, welche die Baukunst überhaupt angehen: Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent . . . par A. Felibien, Par. 1669. 4. ebend. 1690 und 1697. 4. Refolution des quatre principaux problèmes d'architecture, par Frcs. Blondel, Par. 1673. f. und im 5ten B. der Mem. de l'Acad. des Sciences. — Mem. crit. d'architecture (von Fremin) Par. 1702. 8. — Traité du Beau essentiel dans les Arts par Brifeux, Par. 1752. f. (geht hauptsächlich auf die Baukunst) — Essai sur l'architecture . . . (von Laugier) Par. 1753. 8. ebend. 1756. 8. deutsch, Jena 1756. 8. Frankf. und Leipz. 1758. 8. Observat. sur l'architecture (von ebend.) à la Haye 1765. 12. deutsch, Leipz. 1768. 8. — Remarques sur quelques livres nouveaux concernant la beauté et le bon gout de l'architecture par Mr. Frezier, Par. 1754. 8. — Examen d'un essai sur l'architecture (des Laugier, von la Font) Par. 1754. 8. — Discours sur l'architecture par Mr. Patte, Par. 1754. 8. — Discours sur la peinture et sur l'*Architecture*, à Paris 1758. 2 Th. — Essai sur la theorie de l'architecture von Le Roy bey den Ruines des plus beaux monumens de la Grèce . . . Par. 1758. f. verm. bey der 2ten Ausg. von 1769. f. deutsch, nach der ersten Ausg. in der Bibl. der sch. Wissensch B. 10. S. 1. B. 11. S. 1. — Ichnographie, ou discours sur les IV Arts d'*Architecture*, Peinture, Sculpture et Gravure . . . par Mr. Herbert, Par. 1767 u. f. 8. 5 B. — Memoires sur les objets les plus importans de l'architecture, par Mr. Patte . . . Par. 1769. 4. — Elemens d'architecture par Panseron, Par. 1772. 4. — Nouv. Elemens d'architecture, von ebend. Par. 1776. 4. — Le Genie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations, par Mr. le Camus de Mézieres . . . Par. 1780. 8. — —

Eigent-

Eigentliche Anweisungen zur Baukunst, oder, als als solche doch anzuwenden: L'architecture d'Androuet du Cerceau, Par. 1559. fol. ebend. 1576. f. 2 Th. — De l'architecture IX Liv. par Philibert de Lormes, Par. 1561. f. Roh. 1648. f. Par. 1668. f. Traité sur la manière de bien batir et à peu de fraix, von ebend. Par. 1567 8. — Règle générale d'architecture par le Sr. (Jacq.) de la Brosse, Par. 1619. f. — L'architecture françoise des Bastimens particuliers par Mr. (Louis) Savot, Par. 1630. 4. avec fig. et notes par Frcs. Blondel, Par. 1673. 8. 1685. 8. — Manière du bâtir pour toutes sortes de personnes par Pierre le Muet, Par. 1623. f. ebend. 1663 und 1681. f. Engl. durch Pricke, Lond. 1668 und 1675. fol. Inventions pour l'art de bien bâtir, von ebendems. bey seiner Uebersetzung des Palladio, Amst. 1646. 4. Par. 1771. 8. — Traité de l'architecture, suivant Vitruve, desseigné par Mr. J. Mauclerc, Par. 1648. f. engl. 1669. f. — Cours d'architecture enseigné dans l'Academie françoise, par Mr. (Franc.) Blondel, Par. 1675-1683. f. 5 B. — Ordonance des cinq espèces de Colonnes, selon la methode des anciens, par Mr. (Claude) Perrault, P. 1683. f. — Théatre de l'architecture civile, par Mr. (Charl. Phil.) Dieussart, Par. (ohne Jahrsz.) f. deutsch, durch Leonh. Dinzenhofer, Bamb. 1697. f. — Parallèle des cinq Ordres d'architecture par Mr. (Alex. Jean. Bapt.) le Blond, Par. 1710. 4. — Traité d'architecture avec des remarques et des observat. tres utiles par Et. le Clerc, Par. 1714. 4. deutsch, Nürnb. 1759. 4. 2 Th. — Nouveau Traité de toute l'architecture, ou l'art de bâtir . . . par Mr. Cordemoi, Par. 1714. 4. — Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes, tant pour les maisons des particuliers que pour les palais, von Ch. Ant. Jombert, Par. 1728. 4. 2 B. ebend. 1764. 4. 2 B. — Nouveau Traité d'architecture contenant les cinq ordres suivant les quatres auteurs les plus approuvés, Vignola, Palladio, Phil. de Lorme e Scamozzi . . . par P. Nativelle, Par. 1729. f. 2 B. — Traité d'architecture dans le gout moderne, ou de la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des edifices en général, par Mr. (Jacq. Franc.) Blondel, Par. 1737. 4. 2 B. — L'art de bâtir des maisons de campagne, où l'on traite de leur distribution, de leur construction et de leur decoration, par Mr. (Ch. Ant.) Briseux, Par. 1743 u. f. 4. 2 B. ebend. 1761. 4. 2 B. — Livre d'architecture de Germ. Boffrand, Par. 1745. f. herausgegeben durch Patte 1753. fol. — Essai sur les Ordres d'architecture par Mr. (Phil. Ern.) Babel, Par. 1747. — Etudes d'architecture de France et d'Italie par Mr. Patte, Par. 1754 u. f. 4. — Recueil elementaire d'architecture . . . par Mr. Neufforge, Par. 1757. f. 12 Th. in 6 Bänden, überh. 906 Bl. — Oeuvr. des gravures d'architecture de Mr. Dumont, Par. 1762-1776. fol. (s. auch den Art. Schaubühne.) Oeuvr. d'architecture, contenant differents projets d'edifices publics et particuliers et plusieurs batimens, construits par Mr. Peyre . . . Par. 1765. fol. — Traité des Ordres d'architecture, par Mr. Potain, Par. 1768. 4. 4 Th. — Traité d'architecture, ou proportions des trois ordres grecs sur un modele de douze parties, par Jean Antoine, Treves 1768. 4. ebend. 1780. 4. — Les Oeuvr. d'architecture de Const. d'Yvry, Par. 1770. f. 2 Th. — Cours d'architecture ou Traité de la decoration, distribution et construction des batimens, contenant les leçons données en 1750. . . . par J. J. Blondel . . . et continuées par Patte, Par. 1771 u. f. 8. 12 Th. in 9 Bänden. — Le Vignole moderne, ou Traité elementaire d'architecture, Par. 1772. 4. —

Englische Werke über die Baukunst überhaupt: Lectures on architecture, con-

consisting of rules founded upon Harmony and Arithmetical proportion . . . by Rob. Morris, L. 1734. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. — In den Elements of Criticism handelt das XXIV Kap. mit von der Baukunst — so wie das 3te Kap. des 1ten Bandes in der Collection of Etrusc. Greek and Rom. antiq. Napl. 1766. f. — und in den Moral and Literary Essays von Knox, Lond. 1777. 8. ein Abschnitt. Als **Anweisung zur Baukunst** sind geschrieben: Description of the five Orders of Columns, according to the ancient, Lond. 1600. f. — Elements of architecture by Henr. Wotton, Lond. 1620. f. lat. vor dem Vitruvius des Laet, wo sie 30 Seiten einnehmen. — The architects store house, by M. Pricke. Lond. 1674. f. — Plain description of the five Orders of architecture, by Sim. Boosboom, Lond. 1679. f. — The Theory and practice of architecture . . . L. 1703. 8. — Sure Guide to builders, or the principles and pratice of architecture, by B. Langley, L. 1726. 4. durch Gadsdown verm. Aufl. 1738. f. — Designs in Ornamental architecture, von ebend. L. 1727. 4. 1756. 4. — Book of architecture containing designs of buildings and ornaments, by Mr. Gibbs, Lond. 1728. f. — Art of sound building, demonstrated in Geometrical problems, by W. Halfpenny, Lond. 1729. fol. — The marow of architecture, by W. Halfpenny, Lond. 1729. 4. — Practicable architecture, or sure Guide to the rules of science, von ebend. Lond. 1730. 8. — The architecture of Mr. Ware, 1738. f. vollständiger 1756 und 1767. f. — Select architecture, being regular designs of Plans and Elevations, well suited to both, Town and Country . . . by Rob. Morris, Lond. 1740. 4. — Architecture improved in a collection of useful designs from slight and graceful recesses . . . to the Portico, Bath, observatory . . . by Rob. Morris, Lond. 1750. 8. — An Essay on the Orders of architecture, in which are contained some considerable alterations in their proportions, several observat. on the propriety of their use, and the introduction of a new great order called the Britannic . . . by Pet. de la Roche, L. 1768. f. — Treatise on civil architecture by S. Will. Chambers, Lond. 1768. f. — Ornamental architecture, consisting of original designs for plans, elevations, sections, beginning with the farm house, and ascending to the most magnificent Villa by Mr. Crunden, Lond. 1770. 4. — The Carpenter's Treasure: a Collection of designs for Temples . . . in the gothic taste . . . and some specimens of rails in the Chinese taste . . . of N. Wallis, Lond. 1773. 8. — The practical builder . . . by W. Paine, Lond. 1773. 4. — Plans, Elevations and sections of Noblemen and Gentlemen houses, von ebend. London 1783. fol. — —

Anweisungen zur Baukunst von **holländischen** Architecten, Ioh. Vredemans Architectura . . . Antw. 1577. fol. — De aldervermaerste antique Aedificien ende Regeln of de vyf manieren van Aedificien, Amsterd. 1606. fol. — De allgemene Boukounde van Wilh. Goeree, Amsterd. 1681. 8. — De Architektuur Weerken van Pet. Post, Leyd. 1715. f. — Nieuwe allgemeene Bouwkunde dor Tieleman van der Horst, Amsterd. 1739. f. — —

Anweisungen zur Baukunst von **deutschen** Schriftstellern: Gualt. Heinr. Rivii der fürnembsten, nothwendigsten, der ganzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Kunst eygentlicher Bericht, vnd vast klare, verständliche vnterrichtung zu rechtem verstandt der lehr Vitruvii, Nürnb. 1547. fol. — Wendel Dieterlin, Architectur . . . Strasb. 1594. f. Nürnb. 1655. fol. — Joh. Blums Antiquitates Architecturae, d. i. ein kunstreich Buch von allerhand Antiquitäten zum Verstand der fünf Säulen gehörig, Zürich 1596. f. — Joh. Jac. Evelmanns . . . Archi-

Architectura civilis, oder bürgerliche Baukunst, Cöln 1600. f. — Jos. Furtenbachs Architectura civilis, Ulm 1628. f. Ebend. Architect. univers. ebend. 1635. f. Ebend. Kirchengebäu, Augsb. 1649. 4. Ebend. Garten-Palläſtleins-Gebäu, Augsb. 1667. 4. Georg Andr. Böcklers Civil-Architectur, Frankfurt 1663. f. Ebend. Neues und vollkommenes Säulenbuch, ebend. 1684. f. — Joach. von Sandrart Academia Todesca della architettura, scultura e pittura, oder deutsche Academie der edlen Bau-Bild- und Mahlereykünste, Nürnb. 1675-1679. f. 2 Th. in den beyden ersten Bänden der neuen Ausg. s. W. von 1768 u. f. enthalten. — De quinque ordinibus architecturae ... Nic. Goldmann, Lugd. Bat. 1662. f. Prodromus Architecturae Goldmannianae ... von Leonh. Chr. Sturm, Augsb. 1694. fol. ebend. 1714. f. Nic. Goldmanns vollständige Anweisung zur Civilbaukunst ... verm. von Leonh. Chr. Sturm, Wolfenb. 1696. fol. 2 Th. Leipz. 1708. f. 2 Th. Der auserlesenste und nach den Regeln der antiken Baukunst sowohl, als nach dem heutigen Gusto verneuerte Goldmann ... durch Leonh. Chr. Sturm, Augsb. 1714. fol. 3 B. ebend. 1721. f. 3 B. — Leonh. Chr. Sturms Construction der sechs Ordnungen zur regulairen Civilbaukunst, Nürnb. (ohne Jahrszahl) 8. — Dav. Hartmanns bürgerliche Baukunst, Basel 1688. f. — Joh. Chr. Seylers Parallelismus der ältesten und berühmtesten Baumeister in IX Tabellen ... Leipzig 1696. f. ebend. 1744. f. — Paul Deckers Anleitung zur bürgerlichen Baukunst, Nürnb. 1704. f. Ebend. Fürstl. Baumeister, Nürnb. 1706. f. 3 Th. — Joh. Vogels moderne Baukunst, Hamb. 1708. f. ebend. 1726. f. — Joh. Bernh. Fischers von Erlachen Entwurf einer Architectur in Abbildung unterschiedener berühmter Gebäude des Alterthums und fremder Völker, Wien 1721. f. — Joh. Rud. Fäsches Versuch ... architectonischer Werke, Nürnb. 1722-1724. f. 3 Th. — Joh. Jac. Schüblers Unterricht zur Verfertigung der vollständigen Säulenordnung ... 1 und 2ter Th. Nürnb. (ohne Jahrsz.) f. Ebend. Fortsetzung des Unterrichts in der vollständigen Civilbaukunst ... Nürnb. 1728. f. Ebend. Huit tables de l'Architecture antique en France ... Nürnb. 1732. f. Ebend. kurzer Entwurf von der 1-5ten Continuation, von den nöthigen Partialbegriffen, welche in der antiquen Geometria elementari durch das nützliche diagramma quadrangulare den ganzen Umfang der Civilbaukunst vorstellig machen, Nürnb. 1732-1735. f. Ebend. kurzgefaßte Delineation der proportionirten Säulenordnung, Nürnb. 1741. 4. — Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Baukunst ... von Joh. Fried. Penther, Augsb. 1744-1748. f. 4 Th. — Joh. Lor. Dan. Suckow erste Gründe der bürgerlichen Baukunst, Jena 1751. 4. verm. ebend. 1763. 4. — Aufrichtige Anweisung zur bürgerlichen Baukunst von J. G. M. Gotha 1759. 8. 2 Th. — J. G. Angermanns practische Civilbaukunst, Halle 1766. 8. — Joh. B. Izzo Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunst, Wien 1773. 8. — Lukas Vochs ... bürgerliche Baukunst ... Augsb. 1780-1782. 8. 4 Th. — Die Verbindung und Uebereinanderstellung der Säulen, oder Anweisung, wie bey der Baukunst die fünf Säulenordnungen ... über einander zu setzen und zu verbinden sind, von Sam. Loocke, Dresd. 1783. f. — Uebrigens wird von der Architectur, im Allgemeinen, im 2ten B. von Köremons Natur und Kunst, Leipz. 1770. 8. — im Orestrio, B. 2. LVIII. und LIX. S. 244 u. f. und in Chr. Fr. Prangens Entwurf einer Academie der bildenden Künste, Halle 1778. 8. 2 B. auch von den Grundsätzen und der Geschichte der Baukunst gehandelt. — — Mehrere, zur Baukunst überhaupt gehörige Schriften, werden sich bey den Artikeln **Perspectiv**, **Schaubühne**, **Verzierungen** u. d. m. angezeigt finden. — —

Ueber **Ursprung** der Baukunst: Dissertation de l'origine de l'architecture in dem Extraord. du Merc. galant vom Jahre 1679. B. 6. S. 266 u. f. — On the Origin of Building ... by Mr. Wood, Lond. 1741. f. mit K. —

Ueber

Ueber Geschichte der Baukunst überhaupt: Storia dell' Architettura, nella quale oltre le vite degli architetti si esamino le vicende, i progressi, la decadenza, il risorgimento e la perfezione dell' arte . . . da Giorg. Fossati 1747. 8. (ist im Grunde nicht viel mehr, als das, bey dem Art. **Baumeister** angeführte Werk des Felibien) — In des P. Monier histoire des arts qui ont du rapport au dessein, où il est traité de leur origine, de leur progrès, de leur chute, et de leur retablissement, Par. 1698. 8. und in des Juvenel de Carlencas Essai sur l' histoire des belles lettres, des sciences et des arts, Lyon 1744. 12. 4 B. (im 23ten Kap. des 2ten Abschnitts S. 347. Th. 1. d. Uebers.) wird sehr allgemein davon gehandelt — Etwas besser ist, was Saverien in der histoire des progrès de l' esprit humain . . . Par. 1766. 8. davon sagt. — Hr. Büsching, in s. Entwurf einer Geschichte der zeichnenden Künste, Hamb. 1781. 8. berührt S. 195. 252. 349. 421. die Sache nur im Allgemeinen. — Remarques sur l' état de l' Architecture civile dans les temps d' Homère, von Sallier finden sich im 13ten B. der hist. de l' Academie des Inscript. — über die Geschichte der Baukunst in Griechenland und Rom in Winkelmanns Geschichte der Kunst S. 77. 137. 388. 432. der ersten Ausg. zerstreute Anmerkungen. — Ueber die Geschichte der Baukunst in **Frankreich** in des Florent Le Comte Cabinet des singularités d' architecture, peinture, sculpture et gravure, im 1ten Bande S. 1 u. f. ein Aufsatz — und von der Geschichte der Baukunst in **England** wird in der Einleitung von W. Chambers Treatise on Civil Architecture, so wie hin und wieder in den Anecdotes of painting in England, gehandelt. — Zur Geschichte der Baukunst in **Deutschland** können die „Betrachtungen und Einfälle über die Bauart der Privatgebäude in Deutschland“ — die „kritischen Anmerkungen, den Zustand der Baukunst in Berlin und Potsdam betreffend, Berlin 1776. 8.“ — „die verschiedenen Beschreibungen von Wien, Berlin, Dresden, u. a. m. einige Beyträge liefern. — Zur Gesch. der Baukunst der **Neuern** überhaupt, der Anh. des 4ten B. der Archit. des Ruggieri, von Nelli, Flor. 1756. f. — S. übrigens den Art. **Baumeister**.

Baumeister.

Wer den Namen eines guten Baumeisters in seiner ganzen Bedeutung verdienen will, muß nicht nur reich an natürlichen Talenten seyn, sondern auch aus den meisten Künsten und Wissenschaften viel gelernt haben. Es kann von gutem Nutzen seyn, wenn wir die Eigenschaften des Baumeisters, die wir in diesen wenigen Worten anzeigen, etwas umständlicher beschreiben.

Wir fodern zuerst von dem Baumeister eine gründliche und weitläuftige Kenntniß der Sitten und Lebensart der vornehmsten Völker, und desjenigen insbesondere, unter welchem er lebt. Diese hilft ihm zuvoderst, jedes Gebäude nach dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers einzurichten. Jede Classe der Menschen hat ihre eigene Verrichtungen, Bequemlichkeiten und äußerliche Bedürfnisse, die der Baumeister genau kennen und in Ueberlegung ziehen muß, wenn er in der Einrichtung der Gebäude nicht große Fehler begehen will. Die Großen müssen nicht nur mehr Platz zum Wohnen haben, als der gemeine Bürger; dieser größere Platz muß anders eingetheilt seyn, als der kleinere des andern. In einem Haus, worin viele Bediente sind, kann und muß vieles anders gemacht werden, als in dem, wo nur einer oder zwey sind. Dergleichen Umstände, wodurch die Gebäude verschiedener Eigenthümer sich von einander unterscheiden müssen, sind vielerley. Der Baumeister muß sie alle in Erwägung ziehen, wenn er nicht ungereimte Fehler begehen will.

Hiernächst kann er durch diese Kenntniß oft solche Einrichtungen machen, die würklich auf den guten Geschmak und das Gründliche in der Lebensart verschiedener Stände ihren Einfluß haben. Es ist gewiß, daß die Menschen sehr oft an gewisse Vortheile und gute Veranstaltungen in ihrer Lebensart niemals denken würden, wenn nicht zufällige Gelegenheiten sie dahin leiteten. Der Baumeister, der alles Gründliche und Vernünftige in der Lebensart verschiedener Völker bemerkt hat, wird in der Angabe seiner Gebäude Sachen anbringen, wodurch der Bewohner verleitet wird, gute, von ihm vorher versäumte, Gewohnheiten nachzumachen.

Diese Kenntniß kann der Baumeister aber nicht anwenden, wenn es ihm an gründlicher Beurtheilung des Nützlichen, des Anständigen und des Geziemenden fehlt. Ohne dieses wird er, wie schon mehrmals geschehen, den gemeinen Bürger, der reich ist, verleiten, vieles, das nur den Großen zukommt, auf eine lächerliche Weise nachzumachen; oder den Großen in den Zwang des gemeinen Mannes einschränken wollen. Eine gesunde Beurtheilungskraft des Sittlichen in der Lebensart, ist demnach eine nothwendige Eigenschaft des guten Baumeisters.

Wir fodern drittens von ihm ein gutes Genie, das ist, eine Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, damit er nicht nur alles, was er zu einem Gebäude für nothwendig hält, geschikt anbringen, sondern dieselben Sachen nach dem persönlichen Geschmak der Eigenthümer, nach der besondern Beschaffenheit der Oerter, des Platzes und der Zeiten auf verschiedene Weise ausrichten könne. Wenn er für jede Art der Gebäude nur ein oder zwey Modelle hätte, so würde er oft ganz ungereimte Dinge machen.

Das gute Genie, mit einer gründlichen Beurtheilung verbunden, muß ihm in den Fällen zu Hülfe kommen, wo mehrere Bedürfnisse gegen einander streiten. Denn da muß er das Wichtigste von dem Geringern zu unterscheiden wissen. Er muß Schwierigkeiten durch außerordentliche Mittel heben können. Er muß durch gute Erfindungen sich glüklich aus Schwierigkeiten heraushelfen.

Ferner ist ihm ein feiner Geschmak in allen Arten des Schönen nothwendig, damit er nicht nur das ganze Gebäude schön, oder prächtig, oder erhaben ausführen, sondern jede einzele Schönheit, wodurch die Würkung des Ganzen vermehrt wird, anbringen könne.

Endlich muß er verschiedene mathematische Wissenschaften, das Wesentlichste aus der Kenntniß der Natur, die Mechanik, und alle sowol schöne als mechanische Künste verstehen, deren Hülfe er in der Ausführung eines Gebäudes benöthiget ist. Ohne die Fertigkeit im Rechnen kann er die Eintheilungen, Proportionen, die Menge der Bedürfnisse zum Bau, die Festigkeit der Theile niemals ordentlich bestimmen. Ohne den mechanischen Geist wird er vieles schlecht angeben, den einen Theil zu stark, den andern zu schwach machen. Ohne die schönen Künste, insonderheit die Zeichnung, wird er viele Verzierungen entweder gar versäumen, oder von schlechtem Geschmak machen. Ohne die Kenntniß mechanischer Künste wird er Sachen angeben, die in der Ausführung entweder unmöglich, oder doch sehr unvollkommen seyn werden. Denn der Baumeister ist fast immer betrogen, der sich auf den Geschmak, den Verstand, oder die Geschiklichkeit der Arbeiter verläßt. Er muß schlechterdings alles entweder selbst angeben, oder doch in der Ausführung mit einem wachsamen und bessernden Auge besorgen.

Ohne Kenntniß der Physik wird er vieles versehen, und gegen die Gesundheit der Einwohner, gegen die Dauerhaftigkeit und Festigkeit des Gebäudes, gegen die gute Lage in Ansehung der Winde und des Wetters, gegen die schnelle Abführung des Rauchs und der Ausdünstungen, gegen die Bequemlichkeit in Absicht auf Wärme und Kälte, anstoßen.

Aus diesen Betrachtungen lassen sich folgende Vorschriften, die den Baumeister in seinem Studiren führen sollen, herleiten. Er muß zuvoderst durch Erlernung der Historie und der philosophischen Wissenschaften seine Seelenkräfte fleißig üben und stärken, auch sich die nöthige Gründlichkeit und Scharfsinnigkeit verschaffen. Der künftige Baumeister muß so gut wie der Dichter von Jugend auf in Künsten und Wissenschaften geübt werden. Nachdem er die allgemeinen Wissenschaften hinlänglich getrieben, muß er sich insbesondre in den mathematischen Wissenschaften gründlich unterrichten lassen; sich auf das Zeichnen legen, welches er so treiben muß, als wenn er ein Mahler werden wollte, damit er nicht nur dadurch einen feinen Geschmak für das Schöne in Figuren und Zierrathen bekomme, sondern, im Fall es nöthig ist, dergleichen Sachen auch selbst angeben könne.

Wenn er sich diese vorläufige Wissenschaften und Künste erworben hat, so muß er seinen Fleiß vornehmlich auf die Betrachtung der vornehmsten Gebäude richten, welche in den verschiedenen Ländern von Europa zerstreut sind. Zuerst muß er die verschiedenen Schriften der vornehmsten Baumeister mit großem Fleiß lesen, sich ihre Regeln bekannt machen, und nach denselben zeichnen. Hierauf schafft er sich von den Zeichnungen schöner Gebäude, Gärten und ganzer Städte an, so viel er habhaft werden kann. Diese betrachtet er mit einem nachforschenden Auge, zuerst nach ihrem ganzen Ansehen, wobey er genau auf die Empfindung, die sie in ihm erweken, Acht haben muß. Hernach betrachtet er jeden Theil insbesondre in seiner Verhältniß zum Ganzen, in seiner Stellung, in seiner Figur, in seinen Verzierungen und in den Verhältnissen seiner kleinen Theile, mit Zirkel und Maaßstab in der Hand.

Bey diesen Untersuchungen ist es sehr wesentlich, daß er beständig auf die allgemeinen Grundsätze der Baukunst zurüksehe, und jeden Theil des Gebäudes gleichsam frage: warum bist du da? wie erfüllst du deinen Endzwek? was thust du zum Ansehen, zur Festigkeit, zur Bequemlichkeit, zur Zierde? thust du deiner Bestimmung vollkommen und auf das beste genug? Hiebey ist es überaus nothwendig, daß der Baumeister sich auch durch kein Ansehen verblenden lasse. Sieht er etwas, davon kein hinlänglicher Grund vorhanden ist, oder das seiner Bestimmung kein Genügen thut, oder das gar wider nothwendige Regeln, oder doch gegen den Geschmak streitet, so soll ihn weder die Ehrfurcht für das Alterthum, noch das Ansehen eines Palladio, noch der allgemeine Gebrauch abhalten, es zu verwerfen, und sich selbst dafür zu warnen. Die besten neuen Baumeister haben grobe Fehler begangen, und gewisse den guten Geschmak beleidigende Dinge haben fast überall Vergebung gefunden.

Wenn der Baumeister sich durch Schriften und Zeichnungen eine gute Kenntniß erworben hat, so reise er, wenn er kann, nach Italien und Frankreich, und versäume nirgend, die besten Gebäude sowol von außen als innen genau zu betrachten; die Ausübung der Regeln darin zu entdeken, und das Gute, das ihm noch nicht bekannt gewesen, daran zu erkennen. Bey diesen Reisen muß er

nicht blos einzele Gebäude an sich betrachten, sondern sie im Zusammenhange mit dem Platz, worauf sie stehen, und in der Verbindung mit andern nach allen Regeln untersuchen.

Von einem vollkommenen Baumeister aber fodern wir nicht blos die Fähigkeit, einzele Gebäude anzugeben. Dies ist das, was er am leichtesten lernen kann. Er muß ganze Plätze schön zu bauen, ganze Städte anzulegen, und denselben von innen und von außen alle mögliche Bequemlichkeiten und Schönheiten zu geben wissen. Dazu gehören Einsichten, die ins Große gehen, und die einen Mann von mehr als gewöhnlichem Genie erfodern. Seine Einsichten müssen sich von der gemeinen Hauswirthschaft der Bürger bis auf die Haushaltung der Großen, sowol in den Städten als auf dem Lande, von da bis zum Hofhalten der Fürsten, und endlich bis zu dem Großen der Policeywissenschaft ganzer Städte und Länder erstreken. Nur derjenige, der sich solcher weitläuftigen Kenntniß bewußt ist, muß sich unterstehen, der Baumeister eines großen Herrn zu werden.

In der Weitläuftigkeit der Talente und der Kenntnisse eines vollkommenen Baumeisters, und in der kostbaren Art, sie zu erlangen, liegt ohne Zweifel der Grund, warum er seltener, als ein großer Mahler oder ein großer Dichter ist. Billig sollte in jedem Staat eine Einrichtung gemacht seyn, große Baumeister zu ziehen, und dieser zufolge sollten aus der Baumeisterschule die fähigsten ausgesucht, und in ihrer Kunst auf öffentliche Unkosten ausgebildet werden. Denn jedem Staat ist daran gelegen, daß eine Anzahl guter und redlicher Baumeister gesetzt werde, welche reichlich bezahlt werden. Dagegen müßten sie verbunden seyn, gegen mäßige Erkenntlichkeit jedem Privatmanne in Bausachen beyzustehen, damit er nicht in Gefahr komme, durch den Unverstand, oder die Gewinnsucht der Arbeitsleute, einen beträchtlichen Verlust an seinem Vermögen zu leiden.

* *

Ein Verzeichniß von griechischen und römischen Baumeistern findet sich, bey der zweyten Ausgabe des Junius, de pictura Veter. Roter. 1694. fol. —

Lebensbeschreibungen von Baumeistern sind in folgenden Werken gesammelt worden: Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célebres Architectes (in 4 Büchern, und bis Ausgang des 14ten Jahrh.) par (Franc.) Felibien, Par. 1687. 4. Amsterd. 1706. 12. deutsch, durch J. P. Marperger, und vermehrt mit einem 5ten Buche, welches Nachrichten von den Baumeistern aus dem 15ten, 16ten, 17ten Jahrh. enthält, Hamb. 1711. 12. — Le vite de' più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un saggio sopra l'architettura, Roma 1768. 4 (von Militia) unter dem Titel: Memorie degli Architetti antichi e moderni zu Parma 1781. 8. 2 B. das 3te mahl gedruckt; in das Französ. durch Pingeron (1771. 12.) mit Weglassung des Versuches, und Hinzusetzung der Geschichte der Architectur in England aus dem Werke des Chambers, und allerhand guten Anmerkungen übersetzt.

Ausser diesen, liefern Lebensbeschreibungen von Architecten aller Zeit, und aller Völker und Nachrichten von ihren Werken, das Abecedario pittorico, o sia serie degli uomini i più illustri in pittura, scultura ed architettura, da fra Pellegr. Antonio Orlandi, Bologna 1704. 4. neu gedruckt, unter dem Titel: Supplemento alla serie dei Trecento elogi e ritratti degli uomini illustri . . . Fir. 1776. 4. 2 Th. (aber höchst seicht, und verwirrt) — Vite de' pittori, scultori ed *Architetti moderni* . . . da Lione Pascoli, Rom. 1730-1736. 4. 2 B. (aber mit sehr verstümmelten Nahmen der Ausländer)

der) — Allgemeines Künstlerlexicon . . . (von J. R. Füeßli, Zürich 1763 - 1767. 4. N. Aufl. 1779. f. — — Von italienischen Baumeistern, und ausführlicher, die Vite de' più eccellenti *Architetti*, pittori e scultori Italiani da Cimabue insino al 1550 . . . da G. Vasari, Fir. 1550. 4. 2 B. verm. bis zum Jahre 1567. ebend. 1568. 4. 3 B. (m. K.) N. Auflage, Livorno und Florenz 1767 - 1772. 4. 7 B. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* le quali seguitano quelli di Giorg. Vasari, infino al 1642 . . . da Giov. Baglioni, Rom. 1642. 4. Nap. 1735. 4. — Raccolta de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Modenesi, di D. L. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Le Vite de' pittori, de' scultori e degli *Architetti* moderni . . da I. P. Bellori, Rom. 1672. 4. ebend. 1728. 4. — Vite de' pittori, scultori ed *Architetti* Genovesi . . . da Raf. Soprani, Gen. 1674. 4. verm. von C. Gius. Ratti, ebend. 1768. 4. 2 B. — Notizie da Professori del Disegno da Cimabue in qua (bis 1670) dove si mostra, come e perche la pittura, la scultura e l' *Architettura* . . . si sono ridotte all' antica lor perfezione . . . di Fil. Baldinucci, Fir. 1681 - 1728. 4. 6 B. mit Anm. von Dan. Mar. Manni, Flor. 1765 - 1772. 4. 13 B. mit Abhandl. und Zus. von Gius. Piacenza, Turin 1767 u. f. 4. 8 B. — Le Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Veronesi . . . del Sign. Fr. Bart. C. dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Perugini* . . . da Lione Pascoli, Rom. 1732. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Napoletani* . . . di Bern. Domenici, Nap. 1742. 4. 3 B. — Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed *Architettura*, scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal sec. XV al XVII. R. 1754 - 1773. 4. 7 B. — Serie degli uomini i più illustri nella Pittura, Scultura ed *Architettura* con i loro elogi e ritratti incisi in rame . . . Fir. 1769 - 1775. 4. 12 Th. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. di Giov. Bat. Passeri, Roma 1772. 4. — Vite de' più celebri *Architetti* e Scultori *Veneziani*, che fiorirono nel secolo decimosesto . . . da T. Temanza, Ven. 1778. 4. — — Von deutschen Baumeistern finden sich, zerstreute Nachrichten, in G. W. Knorrs allgemeiner Künstlerhistorie . . . Nürnb. 1759. 4. — Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipz. 1768 - 1769. 8. 2 B. — in der Bibl. der schönen Wissensch. und der Neuen Bibl. der sch. Wiss. — von sächsischen Baumeistern in dem Magazin der sächs. Geschichte, Dresden 1784. 8. S. 63 u. f. und an andern Orten mehr. — —

Die berühmtesten Baumeister der Neuern sind: Buchetto, oder Buschetto (griechischer Abkunft, Erbauer der Kirche zu Pisa 1016) Arnolfo di Lapo oder die Cambio (von deutscher Abkunft, und selbst nach dem Zeugniß des Vassari I. 244 u. f. n. Ausg. der Wiederhersteller der guten Baukunst in Italien, und mithin in Europa † 1300) Giov. Pisano († 1320) Erwin von Steinbach († 1318) Johann von Steinbach († 1339) Fil. Calendario (1355) Andr. Orgagna (einer der ersten, der die cirkelförmigen Bogen statt der scharfen Winkel einführte † 1389) Joh. Amelius (1422) Fil. Bruneleschi (der erste, welcher sich dem herrschenden gothischen Geschmack mit Macht entgegen stellte, und die berühmte Kuppel der Kirche Maria del Fiore zu Florenz erbauete † 1444) Giul. da Majano († 1457) Michellozzo Michele (der erste, welcher, bey Pallästen, Pracht, Reichthum glücklicher Verzierungen und innre Bequemlichkeit angebracht hat 1460) Leo Bapt. Alberti († 1472) Franc. di Giorgio Martini (1480) Donat. Bramante Lazzari (setzte fort, was Bruneleschi, zur Vervollkommnung der Baukunst, angefangen hatte; war, unter mehrern, der erste, der die verschiedenen Glieder der Architectur auf die glücklichste Art in Harmonie zu bringen wußte, † 1514) Giov. Franc. Mormanda († 1522) Andr. Conducci (Erfinder vieler glücklicher Maschinen zur Bewegung großer Lasten, † 1529) Andr.

Andr. Riccio Brioſco († 1532) Balth. Peruzzi (führte die antiken, ganz aus der Mode gekommenen Verzierungen in der Baukunſt wieder ein; † 1536) Seb. Serlio († 1540) Lorenz Lotto, Lorenzetto gen. (war der erſte, welcher übrig gebliebene Trümmer alter röm. Gebäude bey Erbauung neuer glücklich anbrachte; † 1541) Ant. Giamberti († 1546) Giov. Bat. Bertano (1550) Ant. Labacco (1552) Michele San Michele († 1559) Anton del Ponte (1560) Alonſo Berruginete (brachte aus Italien den guten Geſchmack in der Baukunſt nach Spanien; † 1561) Michel Angelo Buonarotti († 1564) Piet. Cataneo (1567) Juan Bat. Monnegro (gab den Bau des Eſcurial an; † 1567) Ferd. Manlio († 1570) Jac. Tatti, Sanſorino gen. († 1570) Jean Goujeon († 1572) Giac. Barozzio da Vignola († 1573) Galeato Aleſſi († 1573) Philibert de Lorme (hat das mehrſte beygetragen, den gothiſchen Geſchmack in der Baukunſt aus Frankreich zu verbannen; † 1577) Pierre Leſcot († 1578) Andr. Palladio († 1580) Jac. della Porta (1580) Vinc. Scamozzi († 1582) Louis de Foix (die Franzoſen hätten dieſen ihren Baumeiſter gern zum Erbauer des Eſcurial gemacht; allein es hat ihnen nicht glücken wollen; † 1590) Bapt. Ammanati († 1592) Vinc. Seregno († 1594) Juan de Herrera (Vollender des Eſcurials; † 1597) Dion. Boldo († 1604) Domenico Fontana († 1607) Aleſſ. Vittoria († 1608) Jacq. de la Broſſe (1610) Jacq. Androuet du Cerceau (1611) Onor. Lunghi († 1619) Carlo Maderno († 1620) Clem. Metezeau (1630) Cornel. Danckerts (ſoll die Manier, ſteinerne Brücken, ohne Hemmung des Waſſers zu erbauen, erfunden haben; † 1634) Elias Holl (1636) Jacq. la Mercier (1640) Dom. Zampieri, Dominichino gen. († 1641) Jac. Aicardo († 1650) Inigo Jones (machte in England die erſten Verſuche, den guten, alten Geſchmack in der Baukunſt einzuführen; † 1652) Jac. van Campen, H. von Rambroek († 1657) Baccio Bianchi († 1657) Franc. Manſard († 1666) Franc. Borromini († 1667) Pierre le Muet († 1669) Balth. Langhena († 1670) Louis le Vau († 1670) Nicod. Teßin (führte in Schweden den guten Geſchmack in der Baukunſt ein; † 1674) Nehring (1680) Giov. Lor. Bernini († 1680) Lud. Bernini († 1682) Franc. Blondel († 1686) C. Perrault († 1688) Ant. le Pautre († 1691) Carlo Rainaldi († 1691) Giov. Jac. Monti († 1692) Giov. Ant. de' Roſſi († 1695) Franc. d'Orbay († 1697) Giuſ. Sardi († 1699) Chr. Aug. d'Aviler († 1700) Paſq. de l'Isle (1700) Will. Bruce (1701) Wyne (1705) Jul. Manſard Hardouin († 1708) Andr. v. Schlüter (1710) Carlo Fontana († 1714) Leonh. Chriſt. Sturm († 1719) Joh. Bern. Fiſcher von Erlachen († 1724) Chrſtph. Wreen († 1723) Jean Aubert († 1725) Joh. Fried. Eoſander, Freyh. von Göthe († 1729) Lor. Aug. Balke (1730) de la Maire (1730) Thom. Ripley (1730) Colin Campbell (1734) Rob. de Cotte († 1735) Guillot Aubry (1737) Aleſſ. Galilei († 1737) Franc. Galli, Bibiena gen. († 1739) Andr. Ambroſini (1740) Aſſurance (1740) Le Roux († 1740) Egid. Mar. Oppenort († 1742) Jahn van Bott († 1745) Jac. Leoni († 1746) Will. Kent († 1748) Alex. Jean Bapt. Le Blond († 1749) Paol. Amaly (1750) Nic. Zabaglia († 1750) Jacq. Souflot (1750) Mouret (1751) Nic. d'Ulin († 1751) C. Freyh. v. Haerlemann († 1753) Hans Georg Freyh. von Knobelsdorf († 1753) Germ. Boffrand († 1754) Jam. Gibbs († 1754) Jean Chr. Garn. d'Isle († 1755) Conte d'Alfieri (1760) Joh. Gottfr. Büring (1760) Lor. v. Thura († 1760) Edm. Bouchardon († 1762) Giov. Nic. Servandoni († 1766) Jean Antoine (1768) Ch. Louis Clerisſeau (1770) Lud. Vanvitelli († 1773) Jacq. Franc. Blondel († 1774) Nic Anſimoni — Gaſp. Melchiori — Mar. Gioffredo — Le Roy — Patte — Jam. Adams — Robert Adams — Jam. Paine — William Paine — Thomas — Abr. Swan — Friedr. Auguſt Krubſacius. — —

Baustellung.

Man hat bey Anlegung eines Gebäudes verschiedenes, sowol in Ansehung des Ortes oder Platzes, worauf dasselbe stehen soll, als der Richtung gegen die Himmelsgegenden, die man ihm geben will, in Ueberlegung zu nehmen.

Bey der Wahl des Platzes ist sowol auf die Festigkeit des Grundes, als auf die gesunde und bequeme Lage zu sehen. Ungesund ist die Lage an Orten, die an sich niedrig und feuchte, auch an solchen, die zu eingeschlossen sind, und die von Winden nicht können bestrichen werden. Eine allzuhohe Lage führt die Unbequemlichkeit mit sich, daß das Gebäude dem Wind und Wetter allzusehr ausgesetzt wird. Eine mittelmäßige Höhe und trokene Lage ist die gesundeste und angenehmste. Vornehmlich ist auf einen guten Abfluß aller Unreinigkeiten wol zu sehen. Landhäuser sollen, wo möglich, nicht auf ebenen und von Bäumen entblößten Feldern angelegt werden; denn die Kunst kann den Abgang der Mannigfaltigkeit, des Schattens, der kühlenden Gewässer, niemals hinlänglich ersetzen. Auch ist bey Landhäusern auf die Fruchtbarkeit des Bodens hauptsächlich zu sehen, damit die Gärten und Büsche, die allemal bey einem solchen Hause seyn müssen, zur gehörigen Schönheit kommen können.

In Städten ist bey großen öffentlichen Gebäuden die Wahl des Orts wichtig. Sie sollen auf freyen und großen Plätzen stehen, wo man sie übersehen kann, und wo der Zugang von allen Seiten leicht wird. Rathhäuser und solche Gebäude, wo jede Classe des Volks tägliche Geschäffte hat, sollen, so viel möglich, in der Mitte der Städte gesetzt werden.

Ein großer Theil der Bequemlichkeit, besonders in freystehenden Gebäuden, hängt von der Stellung derselben gegen die Himmelsgegenden ab. Hauptseiten, an denen die vornehmsten Zimmer sind, müssen, so viel möglich ist, vor Winden und einschlagenden Regen abgewendet, auch vor der großen Sonnenhitze verwahrt seyn. In unsern nördlichen Gegenden ist die Nordwestgegend die, daher die heftigsten Winde kommen, und die den stärksten Schlagregen ausgesetzt sind. Ein Haus, dessen Hauptseite nach dieser Gegend gewendet ist, hat hier zu Lande die schlechteste Stellung.

Ein guter Baumeister muß alles, was zu der Lage und Stellung gehört, nach der Lebensart, wo er lebt, wol überlegen, damit er jeden Fehler in der Baustellung vermeide, welches um so viel wichtiger ist, weil sie nicht mehr zu verbessern sind.

Bebung.

(Musik.)

Die Bebung eines Tones ist eine überaus schnelle Abwechslung der Höhe und Tiefe, wie auch der Stärke und Schwäche desselben, während seiner Dauer, wodurch er, ohne sein Verhältniß gegen andre zu verlieren, etwas mannigfaltiges bekommt. Daß ein Ton derselbe bleibe, wenn er in seiner Dauer oder Aushaltung wechselsweise etwas stärker oder schwächer wird, ist eine bekannte Sache. Daß er aber auch eine ähnliche Abwechslung der Höhe und Tiefe leiden könne, ohne seine Natur zu verändern, möchte zweifelhaft scheinen. Wenn man aber bedenkt, daß ein Intervall, z. E. eine Quinte um ein merkliches von dem reinen Verhältniß 2 : 3 abweichen, und dennoch die Stelle einer reinen Quinte vertreten könne: so wird man auch leicht begreifen, daß jeder Ton, ohne seinen Namen zu verlieren, etwas höher und tiefer werden könne; zumal wenn

wenn diese Abwechslung so schnell geschieht, daß man seine reine vollkommene Höhe nie aus dem Gehör verliert.

Bey der Bebung der Töne wechselt das stärkere und schwächere, das höhere und tiefere mit solcher Schnelligkeit ab, daß die Abwechslung selbst nicht deutlich wird; und dieses giebt dem Tone etwas sanftes, und gleichsam wellenförmiges. Der bebende Ton ist von dem mit der größten Genauigkeit in einerley Höhe und Stärke fortdaurenden eben so unterschieden, wie ein sanfter Umriß im Gemählde von einem harten, der nach dem Lineal oder mit dem Zirkel gezogen wäre. Wie in der Mahlerey solche Umrisse der ganzen Vorstellung eine Härtigkeit geben, sanfte und beynahe ungewiß scheinende aber alles weich und natürlich machen, so ist es auch in dem Gesange. Jeder etwas anhaltende Ton wird steif und hart, wenn ihm nicht die Bebung ein sanfteres Wesen giebt. Dieses ist eine der Ursachen, warum eine Melodie auf einem Clavier, dessen Sayten durch Federn geschnellt werden, niemal so sanft kann gespielt werden, als auf der Violin oder auf der Flöte, welche den Tönen die Bebung geben kann.

Die menschliche Stimme hat den Vorzug, den sie so offenbar vor allen andern Instrumenten hat, größtentheils den sanften Bebungen zu danken, die sie allen anhaltenden Tönen giebt. Es ist ein wesentliches Stük des guten Singens und Spielens, daß man lerne jeden Ton mit solcher Bebung aushalten. Im Singen ist es am leichtesten, weil die Natur selbst die Werkzeuge der Stimme so gebildet hat, daß sie bey keinem anhaltenden Ton in derselben steifen Spannung bleiben. Auf Instrumenten aber erfodert die Bebung weit mehr Kunst. Am leichtesten scheint sie auf der Violin durch das schnelle hin und her wälzen des die Sayte niederdrükenden Fingers erhalten zu werden.

Begeisterung.

(Schöne Künste.)

Alle Künstler von einigem Genie versichern, daß sie bisweilen eine ausserordentliche Würksamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorstellungen sich ohne große Bestrebung entwikeln, und die besten Gedanken mit solchem Ueberfluß zuströhmen, als wenn sie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Dieses ist ohne Zweifel das, was man die Begeisterung nennt. Befindet sich ein Künstler in diesem Zustande, so erscheinet ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte; sein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe, und gelangt ohne Arbeit zum besten Ausdruk dessen, was es erfunden; dem begeisterten Dichter ströhmen die fürtrefflichsten Gedanken und Vorstellungen ungesucht zu; der Redner urtheilt mit der größten Gründlichkeit, fühlt mit der höchsten Lebhaftigkeit, und die Worte zum stärksten und lebhaftesten Ausdruk werden ihm auf die Zunge gelegt. Der begeisterte Mahler findet das Bild, das er gesucht hat, vor seine Stirne gemahlt, und in der größten Kraft, er darf nur nachzeichnen; selbst seine Hand scheinet von einer außerordentlichen Kunst geleitet, und mit jeder Bewegung der Finger bekömmt das Werk einen neuen Grad des Lebens.

Was soll man aus einer so sonderbaren Erscheinung machen, die dem Philosophen in ihrem Ursprung, und dem Künstler in ihrer Würkung so sehr wichtig ist? Woher kömmt diese außerordentliche Würksamkeit der Seele, und wie kann sie so glükliche Würkungen haben?

Diese erhöhete Würksamkeit zeiget sich entweder in den Begehrungskräften, oder in den Vorstellungskräften der Seele, in jeden mit besonderm Erfolg. In jenen durch andächtige, oder politische, oder zärtliche, oder wollüstige Schwärmereyen; in diesen durch erhöhte Fähigkeiten des Genies, durch Reichthum, Gründlichkeit, Stärke und Glanz der Vorstellungen und Gedanken. Also ist die Begeisterung von doppelter Art: die eine würkt vorzüglich auf die Empfindung, die andre auf die Vorstellung.

Beyde haben ihren Ursprung in einem lebhaften Eindruk, den ein Gegenstand von besondrer ästhetischer Kraft in der Seele macht. Ist dieser Gegenstand undeutlich, daß die Vorstellungskraft wenig darin entwikeln kann; ist das Gefühl seiner Würkung lebhafter, als die Kenntniß seiner Beschaffenheit, von welcher Art die Gegenstände der gemeinsten Leidenschaften sind: so wird alle Aufmerksamkeit auf die Empfindung gerichtet, die ganze Kraft der Seele vereiniget sich zu dem lebhaftesten Gefühl. Zeiget sich aber der Gegenstand, der den starken Eindruk gemacht hat, in einer hellen Gestalt, die der Geist in ihren mannigfaltigen Theilen übersehen kann, so wird mit der Empfindung auch die Vorstellungskraft gereizt, und mit Gewalt auf den Gegenstand geheftet; Verstand und Einbildungskraft bestreben sich, denselben völlig und mit der größten Deutlichkeit und Lebhaftigkeit zu fassen. Im ersten Fall entsteht der Enthusiasmus des Herzens; im andern Falle die Begeisterung des Genies. Beyde verdienen, etwas umständlicher in ihrer Natur und in ihren Würkungen betrachtet zu werden.

Der Enthusiasmus des Herzens, oder die erhitzte Würksamkeit der Seele, die sich hauptsächlich in Empfindungen äußert, wird von wichtigen Gegenständen erwekt, in denen wir nichts deutlich sehen, bey denen die Vorstellungskraft nichts zu thun findet, wo die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand selbst abgezogen, und auf das, was die Seele fühlt, auf ihr eigenes Bestreben gerichtet wird.*) Dabey verliert der Geist den Gegenstand aus dem Gesichte, und fühlt desto lebhafter seine Würkung. Alsdenn wird die Seele ganz Gefühl; sie sieht nichts mehr als außer sich, sondern alles in ihr selbst. Alle Vorstellungen von Dingen, die außer ihr sind, fallen ins Dunkele; sie sinkt in einen Traum, der die Würkungen des Verstandes größtentheils hemmet, die Empfindung aber desto lebhafter macht. In diesem Zustand ist sie weder einer genauen Ueberlegung noch eines richtigen Urtheils fähig; desto freyer und lebhafter aber äußern sich die Neigungen, und desto ungebundener entwikeln sich alle Triebfedern der Begehrungskräfte.

Da die Vorstellungskraft nun nicht mehr vermögend ist, das würklich vorhandene von dem blos eingebildeten zu unterscheiden, so erscheinet das blos mögliche als würklich; selbst das Unmögliche wird möglich; der Zusammenhang der Dinge wird nicht mehr durch das Urtheil, sondern nach der Empfindung geschätzt; das Abwesende wird gegenwärtig, und das Zukünftige ist schon itzt würklich. Was jemals mit einiger Beziehung auf die gegenwärtige Empfin-

*) Man kann hierüber den Artikel, **Empfindung**, nachsehen. Ausführlicher aber ist diese Materie in einem Aufsatz abgehandelt worden, der sich in den Memoires der Königl. Preuß. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1764, unter diesem Titel befindet: Observations sur les divers états, où l'ame se trouve en exerçant ses facultés primitives, celle d'appercevoir et celle de sentir.

pfindung in der Seele gelegen, kömmt itzt wieder hervor.

In dieser Art der Begeisterung liegt nichts klar in der Seele, als die Empfindung, und alles was eine nahe oder entfernte Beziehung darauf hat. Daher entsteht die ungemeine Leichtigkeit, das, was in der Empfindung liegt, auszudrüken; die Lebhaftigkeit und Stärke des Ausdruks; die süße Schwatzhaftigkeit in zärtlichen Affekten; der wilde, erstaunliche, oder herzrührende Ausdruk in heftigen Leidenschaften; die große Mannigfaltigkeit lieblicher oder starker Bilder; die vielfältigen Schattirungen der Empfindung; die seltsamen und träumerischen Verbindungen der Gegenstände; der, jeder Empfindung so genau angemessene, Ton, und alles, was sonsten in dieser Art der Begeisterung sich offenbaret.

Dichter, die in diesem Zustand ihre Empfindungen äußern wollen, ergreifen die Leyer, und singen Hymnen, Oden oder Elegien. Nirgend sieht man alle diese Würkungen lebhafter, als in den Oden und Elegien der Propheten des jüdischen Volks.

Dieser Zustand hat seine verschiedenen Grade und mancherley Schattirung, sowol nach der Stärke und Art der Empfindung, als nach der Gemüthsart der fühlenden Person. Bisweilen zeiget sich die Empfindung mit der Gewalt eines wütenden Feuers oder eines alles fortreißenden Strohms; der Dichter fühlt sich von einer höhern Macht fortgerissen, wie Horaz, wenn er ausruft:

> Quo me Bache rapis tui
> Plenum? — —

In dieser Begeisterung reißt er auch uns gewaltig mit sich fort, setzt uns in Erstaunen, oder in Schreken, oder in ausgelassene Freude. Andremale ist sie ein sanft schmelzendes Feuer, das die ganze Seele in Wollust oder Zärtlichkeit zerfließen macht. Alsdenn fließen die Worte, wie ein sanfter Strohm, aber mit einem Ueberfluß von Gedanken und Vorstellungen. Daher entstehen die Oden und Elegien der sanftern Gattung, die den Leser mit Zärtlichkeit, oder leichtem Vergnügen, oder süßer Traurigkeit erfüllen.

Fällt diese Begeisterung auf eine Seele, die in ihrem ordentlichen Zustand eine gesunde Urtheilskraft und wolgeordnete Empfindungen besitzt: so bleibet auch ihren Schwärmereyen etwas von dem Gepräge einer ordentlichen Natur übrig; befällt sie aber Menschen von geringem Verstand und von unordentlichen Leidenschaften: so können ihre Würkungen nicht anders, als abentheuerlich und voll Narrheit seyn.

Es ist nicht schwer zu bestimmen, durch was für Gegenstände und in was für Umständen diese Art des Enthusiasmus entstehe. Man kennt die gewöhnlichen Veranlassungen starker Leidenschaften, der Freude, der Traurigkeit, der Zärtlichkeit, der Ehrbegierde. Erscheinet ein leidenschaftlicher Gegenstand in einem hellen Lichte, und rührt er ein Gemüthe, das schon für sich zu der Leidenschaft, worauf er sich bezieht, geneigt ist: so entsteht plötzlich die erhöhete Würksamkeit, die der Grund des Enthusiasmus ist. Bey reizbaren Seelen, die gewisse Empfindungen, von welcher Art sie seyn, oft und bey mancherley Gelegenheiten gehabt haben, werden selbige bisweilen von einer gering scheinenden Ursache mit großer Lebhaftigkeit wieder rege. Wer lange unter dem Druk einer Widerwärtigkeit geseufzet, und selbigen von vielen Seiten her empfunden hat; wer lange in Traurigkeit über einen schmerzhaften Verlust vertieft gewesen; wer Empfindungen, von welcher Art sie seyn, lange in seinem Herzen genährt hat: der erfährt

fährt den vollen Ausbruch derselben, als einen plötzlichen Sturm, sobald eine auch blos zufällige Gelegenheit nur eine einzige dahin gehörige Vorstellung recht klar macht. Wie ein einziger Funken schnell einen großen Brand erregt, wenn die Materien vorher erhitzt gewesen; so kann die geringste Vorstellung von einer gewissen Lebhaftigkeit eine Menge in der Seele liegender Empfindungen plötzlich aufweken. Auf diese Art wird auch bey Dichtern, die Empfindungen von gewisser Art lange in ihrem Busen genährt haben, der volle Enthusiasmus erwekt, so bald ein damit verbundener Gegenstand, durch welche Veranlassung es seyn mag, in einem sehr lebhaften Licht erscheinet. Horaz sieht seinen Freund, Virgil, in ein Schiff steigen, und wünscht ihm eine glükliche Reise. Auf einmal fällt ihm dabey die Gefahr einer solchen Reise ein; die Zärtlichkeit für seinen Freund setzt ihn in Schreken; er verwünscht die Erfindung solcher verwegenen Reisen, und nun wacht plötzlich in ihm alles auf, was er jemals über die Verwegenheit der Menschen gedacht oder empfunden hat. So ist der Enthusiasmus der bekannten Ode an den Virgil entstanden.*)

Die andre Art der Begeisterung äußert ähnliche Erscheinungen in der Vorstellungskraft. Sie hat ihren Grund in einem starken Reiz, der diese Kraft schnell angreift. Sie kann von der Größe, dem Reichthum, oder der Schönheit des Gegenstandes entstehen. Soll dieser vorzüglich auf den Geist, und nicht blos auf die Empfindung, würken, so muß er eine deutliche Entwiklung zulassen. Die Vorstellungskraft muß das Mannigfaltige darin erbliken, und davon gereizt werden, alles in größerer Klarheit zu sehen. Daraus entstehet eine außerordentliche Anstrengung aller Kräfte, und, wenn es erlaubt ist sich so auszudrüken, eine vermehrte Elasticität der Seele, die nun groß genug zu seyn wünschet, einen solchen Gegenstand völlig zu fassen. Der Geist rafft alle seine Kräfte zusammen, ruft sie von allen andern Gegenständen ab, und bestrebt sich nur deutlich zu sehen. Diesen Zustand beschreibt einer unsrer größten Philosophen in folgenden Worten: Psychologis patet in tali impetu totam quidem animam vires suas intendere, maxime tamen facultates inferiores, ita ut omnis quasi fundus animae surgat nonnihil altius et majus aliquid spiret, pronusque suppeditet, quorum obliti, quae non experti, quae praevidere non posse nobis ipsis, multo magis aliis, videbamur.*)

Niemand hat die Tiefen der menschlichen Seele hinlänglich ergründet, um dieses völlig zu erklären. Doch verdient das Wenige, was die Beobachtung hierüber an die Hand giebt, genau erwogen zu werden.

Aus der Theorie der Empfindungen läßt sich begreifen, wie gewisse Gegenstände eine Begierde erweken, sie ganz zu fassen und zu entwikeln, und wie die Aufmerksamkeit, durch ein anhaltendes Bestreben, vorzüglich darauf gerichtet werde. Man weiß auch, daß nicht nur die innerliche Beschaffenheit einer Sache, sondern auch blos zufällig damit verbundene Vortheile, dergleichen Ehr und Ruhm sind, große Kraft haben, die Würksamkeit der Seele ganz auf solche Gegenstände zu heften.

Hat der Geist einmal eine solche bestimmte, durch anhaltende Kraft unterstützte, Richtung bekommen, so ist sein Bestreben nicht nur stark, sondern auch anhaltend. Der gefaßte Gegenstand schwebt ihm unaufhörlich vor

*) Lib. I. Od. 3.

*) Aesthetica, §. 80.

vor Augen; alle andre Vorstellungen werden nur in der Beziehung auf denselben erwogen. So wie der Geizige in allem, was seine Sinnen rühret, nichts als den Geldwerth, der Ruhmsüchtige nichts, als was seiner Eitelkeit schmeichelt, gewahr wird: so sieht der Künstler, den ein Gegenstand stark gereizt hat, in der ganzen Natur nichts, als in Beziehung auf denselben; nichts entgeht ihm, was er zu merken und zu fassen, nach seinem Genie, vermögend ist. Daß er den Gegenstand von allen möglichen Seiten und in allen möglichen Beziehungen sieht, ist sehr natürlich. Wie eine völlige Gleichgültigkeit gegen eine Sache alle Aufmerksamkeit auf dieselbe benimmt, daß auch das offenbareste darin unbemerkt bleibet; so wird auf der andern Seite durch das Interesse das Auge so geschärft, daß man auch das unmerklichste gewahr wird.

Nun ist es eine aus der Erfahrung bekannte, wiewol schwer zu erklärende Sache, daß die Gedanken und Vorstellungen, die durch anhaltende Betrachtung eines Gegenstandes entstehen, sie seyen klar oder dunkel, sich in der Seele auffsammeln, daselbst wie Saamenkörner in fruchtbarem Boden unbemerkt keimen, sich nach und nach entwikeln, und zuletzt bey Gelegenheit plötzlich an den Tag kommen. Alsdenn sehen wir den Gegenstand, zu dem sie gehören, der bis dahin verworren und dunkel, wie ein unförmliches Phantom, vor unsrer Stirne geschwebt hat, in einer hellen und wolausgebildeten Gestalt vor uns. Dieses ist der eigentliche Zeitpunkt der Begeisterung.

Nun sieht man seinen Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte; man sieht in ihm Dinge, die man noch nie gesehen; was man schon so lange zu sehen gewünscht, erscheinet itzt ohne Anstrengung; man ist geneigt zu glauben, ein wohlthätiges Wesen von höherer Art habe unsre Sinnen geschärft, oder habe auf eine übernatürliche Weise den gewünschten Gegenstand vor unsre Einbildungskraft gestellt.

Aber dieser glükliche Augenblik, wie wird er hervorgebracht? wie erlangt der Künstler diesen Beystand der Muse?

> — Welcher Macht des Gebets von unsträflichen Lippen,
> Welchem sanften unschuldigen Zittern der Brust wird gegeben,
> Daß die Himmlische ihn in stillen Nächten besuchet,
> Oder bey einsamen Quellen verschwiegene Worte zu ihm haucht? *)

Wir wollen dem Künstler den glüklichen Wahn, von dem Beystand einer höhern Kraft nicht benehmen; inzwischen aber dem Philosophen, der weniger gläubig ist, folgendes ins Ohr sagen.

Bey der unaufhörlichen Anstrengung der Vorstellungskräfte auf einen einzigen Gegenstand geschieht es wol, und vielleicht auch von ohngefehr, so gar im Traume, daß ein ungewöhnlich heller Gedanken davon hervorkommt. Die große Begierde, mit der man den Gegenstand schon so lange in einem hellern Lichte zu sehen gewünscht, wird nun plötzlich auf das lebhafteste gereizt; nun werden alle Nerven gespannt; die Aufmerksamkeit wird jedem andern Gegenstand entzogen; alle Vorstellungen, die nicht mit der einzigen interessanten verbunden sind, sinken in die Dunkelheit. Selbst die Würkung der äußern Sinnen wird so geschwächt, daß der Geist daher keine Zerstreuung zu befürchten hat. Desto heller und lebhafter wird nun jeder Begriff, der sich auf den Hauptgegenstand bezieht; itzt treten alle gesammelte Vorstellungen aus der Dunkelheit empor, und, wie im nächtlichen Traum, wenn alle Zerstreuung gänz-

*) Bodmer.

gänzlich aufhöret, das Bild, welches wir wachend in dunkele Dünste eingehüllt gesehen, in der Klarheit des hellesten Tages vor unsern Augen steht: so sieht der Künstler in dem süßen Traum der Begeisterung, den gewünschten Gegenstand vor seinem Gesichte; er vernimmt Töne, wenn alles still ist, und fühlt einen Körper, der blos in seiner Einbildung die Würklichkeit hat.

Hieraus nun läßt sich allerdings begreifen, woher die erhöhten Seelenkräfte in dem Zustand der Begeisterung ihre Stärke bekommen, und warum diese einen so vortheilhaften Einfluß auf die Werke des Geschmaks habe; woher es komme, daß jede einzele Vorstellung ein ungewöhnliches Leben bekomme; warum abwesende Dinge, als gegenwärtig, vergangene oder zukünftige, als itzt vorhanden erscheinen. Hat aber der Künstler in der Begeisterung so lebhafte und so vollkommene Vorstellungen, so wird es ihm auch leicht, sie nach Maaßgebung seiner Kunst, es sey durch Worte, oder durch Zeichnung und Farbe, oder durch bloße Töne zu äußern.

Einem Werk, oder einem Theil desselben, das in der Begeisterung verfertigt worden, sind deutliche Spuren der großen Lebhaftigkeit und des herrlichen Lichts, in welchem der Künstler seinen Gegenstand gesehen hat, eingepräget. Alles scheinet aus einer reichen Quelle zu fließen; jedes Wort, jeder Strich ist kräftig, und würkt gerade das, was er würken soll. Man merkt es, daß dem Künstler alles leicht gewesen, daß er nichts gesucht, sondern jedes an seinem Orte gesehen hat; daß er ungeduldig gewesen ist, einen Gegenstand, der seine ganze Seele so lebhaft erfüllt hatte, außer sich darzustellen.

Man findet darin nichts mit Sorgfalt abgemessen, nichts das durch gesuchte Verbindungen sich an das nächste anschließt. Alles folget Schlag auf Schlag; wir werden mit in das Feuer hingerissen, das in der Seele des Künstlers brennt, oder in das sanfte Entzüken gesetzt, das ihn außer sich selbst gebracht hat.

Der Künstler, dem es nicht an Verstand und Genie fehlt, kann des guten Fortganges seines Werks versichert seyn, sobald er in Begeisterung gesetzt ist; denn er hat alsdenn für nichts mehr zu sorgen: er darf sich nur seiner Empfindung überlassen. Alles, was er auszudrüken hat, liegt in seiner Phantasie deutlich vor ihm. Ohne Vorsatz und Ueberlegung ordnet seine Seele jeden Theil auf das beste an, bildet jeden auf das lebhafteste aus. Seine Feder oder Pinsel, seine Hand oder sein Mund, sind nicht schnell genug, das darzustellen, was ihm dargeboten wird. Es sah einmal jemand dem Michel Angelo zu, als er an einem Marmorbild arbeitete. In dem Blik des Künstlers war etwas wildes, der Hammer stürzte in seiner starken Faust mit Macht auf den Meißel, und die abgeschlagene Stüke Marmor flogen weit durch die Luft. Man hätte denken sollen, daß der ganze Blok auf jeden Schlag hätte in Stüken gehen sollen.*) Damals war dieser große Künstler in der Begeisterung. Er sah das Bild, welches er darstellen wollte, schon in dem Marmorblok; ungeduldig es heraus zu bringen, schlug er kühn die überflüßigen Theile weg, und war sicher, nichts von dem Bilde, das er sah, wegzuhauen. So feurig und so sicher ist jeder Künstler, dem die Begeisterung ein Bild in die Phantasie gemahlt hat.

Der

*) Diese Anekdote findet sich in einem der Briefe berühmter Künstler, welche vor wenig Jahren in Italien herausgekommen, und, wo ich nicht irre, in dem 3ten Theil der Sammlung.

Der Grund aller Begeisterung liegt in einem starken Reiz des Gegenstandes, der die ganze Kraft der Aufmerksamkeit auf sich vereiniget. Daher sind diese zwey Dinge allemal dazu nöthig; ein Gegenstand, dem es nicht an Reiz fehlt, und von Seiten des Künstlers eine empfindende reizbare Seele. Ein widriger, magerer, kahler Gegenstand löscht das Feuer des Genies aus; aber auch der herrlichste Gegenstand ist kaum vermögend eine träge Seele zu erwärmen. Die erste Veranlassung zur Begeisterung hängt also von der Wahl einer großen oder reizenden Materie ab; die andre ist eine Gabe der Natur, die durch Uebung kann verstärkt werden.

Den gänzlichen Mangel des feinern Gefühls, für das Schöne der Phantasie, für das Vollkommene des Verstandes, für das sittliche Große, kann kein Unterricht und keine Uebung ersetzen. Wer bey Betrachtung des Apollo in Belvedere nichts mehr fühlt, als bey den Bildern, womit neue Künstler den Gärten der Großen eine Zierde zu geben sich vergeblich bemühen; wem ein Claudius so schätzbar als Trajan ist, der muß sich aller schönen Künste enthalten; denn er wird niemal von dem himmlischen Feuer der Muse begeistert werden. Hat er aber eine feinere Seele, die das Schöne und Große zu fühlen vermag, so muß er diese Gabe der Natur durch fleißige Uebung verstärken. Es gehört zu unserm Vorhaben, daß wir den Künstlern alle uns bekannte Mittel dazu an die Hand geben. Das meiste haben wir in dem Artikel Geschmak ausgeführt. Denn eben die Mittel, welche den angebohrnen Geschmak verstärken und erweitern, erhöhen die Fühlbarkeit der Seele.

Weil in der Begeisterung alle Kraft der Aufmerksamkeit so nachdrüklich auf einen einzigen Gegenstand gerichtet ist, daß alle andern zugleich vorhandenen Vorstellungen der Seele in die Dunkelheit fallen, so ist hiernächst die Fertigkeit, seine Aufmerksamkeit gänzlich auf einen einzigen Gegenstand einzuschränken, auch ein Mittel zur Begeisterung. Diese Fertigkeit aber erlangt man durch scharfes und fleißiges Nachdenken. Man weiß aus dem berühmten Beyspiel des Archimedes, dem man verschiedene andre von neuern Mathematikern beyfügen könnte, daß ein scharfes Nachdenken über abgezogene Wahrheiten die Aufmerksamkeit so sehr fesselt, daß auch die stärksten Erschütterungen der äusserlichen Sinnen unmerklich werden. Wer sich demnach im scharfen Nachdenken fleißig geübt hat, der erlangt diese Fertigkeit, seine Aufmerksamkeit zu fesseln, und wird bey vorkommenden Fällen desto leichter in die Begeisterung versetzt werden.

Diese strenge Aufmerksamkeit wird oft durch die Stille der mitternächtlichen Ruh, oder durch die Einsamkeit, erleichtert. Daher finden wir oft, daß solche äußerliche Umstände die Begeisterung sehr befördern.

Zu diesen wesentlichen und allgemeinen Mitteln der Begeisterung kommen noch einige besondre, zum Theil zufällige Mittel: wie viel das Temperament des Künstlers dazu beytrage, läßt sich aus gemeinen Beobachtungen über die Schwärmereyen melancholischer Menschen, über die Raserey solcher, deren Geblüt durch heftige Anfälle der Fieber in allzugroße Wallung gekommen ist, abnehmen. Eine ähnliche Würkung hat jede außerordentliche Antreibung oder Hemmung des Geblüts: der Wein, gesellschaftliche Freuden, die Liebe, der Zorn oder andre heftige Leidenschaften geben den Grund zur Begeisterung. Ueberhaupt kann dieselbe durch alles, was uns in so starke Empfindungen setzt, daß die Nerven des Körpers in eine merkliche

Erschüt-

Erschütterung kommen, hervorgebracht werden, weil in diesen Fällen die ganze Seele allein von dem Gegenstand unsrer Vorstellung eingenommen wird.

Eine genaue Aufmerksamkeit auf uns selbst läßt uns bemerken, daß jede Ursache, welche das Geblüte zu einem etwas lebhaftern Umlauf antreibt, die Würksamkeit unsrer Seelenkräfte vermehre. Man ist witziger, lebhafter, scharfsinniger, empfindlicher, wenn durch Reiten oder Gehen das Geblüte etwas angetrieben worden, oder wenn es durch einen mäßigen Ueberfluß starker Getränke dieselbe Würkung erfahren hat. Daher kommt es ohne Zweifel, daß man im Reden, nachdem man sich ein wenig erhitzt hat, viel beredter wird, als man anfänglich gewesen. Menschen von empfindlichen Nerven kann die Musik, auch in so fern sie nur harmonisch ist, in ungemeine Leidenschaft setzen, und würklich begeistern.

Und hieraus läßt sich erklären, warum aus ganz entgegengesetzten Ursachen, als die außerordentliche Stille und ein großer feyerlicher Lerm sind, gleiche Würkungen, in Absicht auf die Begeisterung entstehen können. Jene ladet die Seele durch Wegräumung alles dessen, was sie zerstreuen könnte, zur Aufmerksamkeit auf den einzigen Gegenstand ein; dieser aber treibt sie mit gewaltigen Stößen, gegen die alle übrige Vorstellungen verschwinden, auf den einen Gegenstand hin.

Endlich sind auch die edle Ruhmbegierde, die Lust die Aufmerksamkeit aller Menschen auf sich zu ziehen, Liebe zum Vaterland, ein lebhaftes Gefühl der Rechtschaffenheit, gute Mittel zur Begeisterung. Kommen so starke bewegende Kräfte zu einem glüklichen Genie, und zu einem von gesunder Vernunft wol gesättigten Verstand, zu einer wol geordneten Einbildungskraft, so entstehen alsdenn die herrlichsten Früchte der Begeisterung, die in den Werken der größten Künstler bewundert werden.

* *

Ueber Begeisterung, oder Enthusiasmus, ist, von dem Jo des Plato anzufangen, sehr viel geschrieben, und die Sache selbst, von sehr verschiedenen Seiten, angesehen worden. Nächst der bekannten Erläuterungsschrift jenes Dialogen, und der übrigen Stellen, wo Plato vom Enthusiasmus spricht, von Gottl. Hansch, de Enthusiasmo Platon. Diatr. Lips. 1716. 4. sind über die Begeisterung folgende italienische Werke geschrieben: Discorso della diversità de' furori poetici, von Franc. Patrici, gedruckt in der Citta felice, Ven. 1553. 8. und in seiner Abhandl. della Poetica, Ferrara 1586. 4. — Discorso del furor poetico von Lor. Giac. Tabalducci Malespini, in seiner Orazione e discorsi, Fir. 1575. 4. — Dialogo del furor poetico di Girol. Frachetta, Pad. 1581. 4. — in den Discorsi poet. des Faust. Summo, Pad. 1609. 4. handelt der 9te von dem furore poetico — und in den Prose volgari des Agost. Mascardi, Ven. 1630. 2. der zehnte Discorso des ersten Theils. — Ragionamento intorno all' estro de' poeti . . . di Anton. Vallisnieri, Pad. 1719. 4. — De' Fantasmi poetici . . . dell' Ab. Conti, Mil. 1740. 8. — Ragionamento filosofico su l' estro poetico di D. Soria, Pisa 1766. 4. — Dell' Entusiasmo delle belli arti, Milano 1769. 4. (von Betinelli; deutsch, Bern 1778. 8.) — Ausser diesen handeln noch davon, Ubeno Nisieli in den progin. poetici, in dem prog. 20. des 5 B. — Quadrio, in seinem Werke, Della storia e della ragione d' ogni poesia, in dem 3ten Kap. der 3ten Distinzione des 1ten Buches, B. 1. S. 302. — Muratori in dem Werke Della perfetta poesia im 17ten Kap. des 1ten Buches S. 167. der Ausg. von 1748. — u. a. m. — — Von französischen Schriftstellern ist mir nichts,

nichts, als die lateinische Abhandlung des P. Petit bey seinen Select. poemat. Par. 1683. 8. De furore poetico bekannt. — — Von englischen Schriften das Werk des Meric Casaubonus, Treatise concern. Enthusiasm, Lond. 1656. 8. lat. durch J. F. Mayer, Leipz. 1724. 4. — Was in den Briefen des Fitzosborne (d. Leipzig 1754. 8.) und in den Briefen on . . . retirement, Melancholy and enthusiasm, von Langhorn, Lond. 1762. 8. vorkomt, ist wenig, und geht mehr auf Schwärmerey; — von dem Letter concerning Enthusiasm von Shaftsbury gehört nur der Anfang hierher; — nebenher behandelt Duff die Sache in dem Werke, on Original Genius, Lond. 1767. 8. — — Auch ein Holländer, Jac. Borremanns, hat darüber ein Werk, Dialogus literarius de Poetis et Prophetis, Amstel. 1678. 8. geschrieben. — — Von deutschen Schriftstellern haben davon gehandelt: Heinr. Gottl. Wagner, De Enthusiasmo oratorio, Vit. 1713. 4. — Joh. Georg Walch, Dissertatio de Enthusiasmo Veter. Sophistar. et Orat. Ien. 1720. 4. und in s. Parerg. Acad. Lips. 1721. 8. S. 366. — Die Verf. der verm. Beyträge zur Philosophie und den sch. Wissenschaften, Bresl. 1763. 8. im letzten Stücke — Joh. Chr. Briegleb, Betrachtungen über den historischen Enthusiasmus, Altenb. 1771. 8. — Ein Ungenannter im 2ten St. N. XIII. der neuen Miscellaneen, Leipz. 1775. 8. (zum Theil nach Maßgabe des Dict. Encyclop. und der vorhin angeführten Briefe des Langhorn, zum Theil eigene, scharfsinnige und einleuchtende Ideen) — P. Wiggers in s. vermischten Aufsätzen, Leipzig 1784. 8. — —

Begleitung.

(Musik.)

Der Vortrag derjenigen Stimmen, welche die Hauptstimmen unterstützen, besonders des Generalbasses, der die ganze Harmonie, worauf das Tonstük beruhet, anschlägt. Jedes Tonstük hat, nach der itzigen Beschaffenheit der Musik, eine oder mehrere Hauptstimmen, die den eigentlichen Gesang oder die Melodie führen. Dieser werden insgemein noch andre Stimmen beygefügt, welche jene Hauptstimmen beständig durch harmonische Töne begleiten. Unter diesen begleitenden Stimmen ist der Baß die vorzüglichste; besonders der Generalbaß, der außer den Grundtönen, worauf die ganze Harmonie beruhet, auch noch die übrigen zur völligen Harmonie gehörigen Töne anschlägt, wie auf Orgeln, Clavieren und Harfen geschieht.

Durch die gute Begleitung erhält also ein Tonstük seine wahre Vollkommenheit; so wie es durch eine schlechte alle Schönheit verlieren kann. Der Tonsetzer schreibt jeder begleitenden Stimme alles, was ihr zukommt, vor; nur in dem Generalbaß wird blos das Wesentlichste angezeiget, vieles aber der Ueberlegung des Spielers überlassen; weil es nicht möglich ist, ihm jeden Ton zur Harmonie vorzuschreiben, ohne seine ganze Parthie zu verwirren.

Was der Tonsetzer in Absicht auf die begleitenden Stimmen bey dem Satze selbst zu beobachten hat, gehört nicht hieher, und ist an den Orten, wo die Regeln des Satzes entwikelt worden sind, zu finden. Die Rede ist hier blos von dem, was diejenigen zu beobachten haben, welchen die begleitenden Stimmen zur Ausführung aufgetragen sind. Diesen sind (den Generalbassisten ausgenommen) alle Töne, die sie zu spielen haben, genau vorgeschrieben; also kömmt es bey ihrer Begleitung blos auf eine wol überlegte Ausführung des vorgeschriebenen an.

Aber auch dazu wird so viel Geschmak und Ueberlegung erfodert, daß der vollkommene Begleiter allemal den Namen eines Virtuosen verdienet. Er muß die Natur, und in jedem Falle die besondre Beschaffenheit

fenheit des Instruments, oder der Stimme, welche die Hauptparthie hat, vollkommen kennen; denn darnach muß er sein Instrument zu stimmen, und jeden Ton auf demselben zu temperiren, auch jede Note in der erfoderlichen Stärke anzugeben wissen.

Des Takts muß er so vollkommen Meister seyn, daß er sich mit der größten Leichtigkeit allezeit nach der Hauptstimme richtet, auch da, wo diese etwa fehlet; weil durch kluges Nachgeben der begleitenden Stimmen die Fehler selbst ziemlich bedekt werden können.

Er muß so viel Geschmak haben, daß er jede Schönheit der Melodie fühlt, und die Absichten des Setzers bey jeder Note erkennt; denn nur alsdenn kann er beurtheilen, was seine Töne eigentlich zur Schönheit des Ganzen beytragen, und mit welchem Nachdruk oder welcher Leichtigkeit er jeden angeben soll, wo er die Töne der Hauptstimme unterstützen, oder selbigen blos zur Schattirung dienen soll.

Es ist ein großes Vorurtheil, zu glauben, daß jeder gemeiner Spieler geschikt genug sey, eine begleitende Stimme zu führen. Aus dem angeführten ist offenbar, daß dazu Leute erfodert werden, die weit mehr verstehen müssen, als Noten lesen und Noten treffen. Dennoch herrscht das berührte Vorurtheil so sehr, daß eine gute Begleitung eine eben so seltene Sache ist, als eine in allen Stüken vollkommene Composition.

Ein vollkommener Begleiter ist vielleicht eine weit seltnere Sache, als ein vollkommener Solospieler. Da man also nur selten voraus setzen kann, daß die Begleiter aus eigner Einsicht und aus Gefühl, was ihnen oblieget, in Acht nehmen, so ist wenigstens darauf zu dringen, daß sie vorsichtig genug werden, nichts zu verderben.

Davor können sie sich am sichersten verwahren, wenn sie sich genau an dem halten, was der Tonsetzer ihrer Parthie vorgeschrieben hat; wenn sie nichts dazu thun, und nichts davon weglassen. Sie müssen sich dieses tief einprägen, daß sie mit ihren Stimmen weder herrschen, noch sich hervor thun, sondern der Hauptstimme dienen sollen. Sie thun am besten, sich aller Manieren, aller Zierrathen zu enthalten, jede Note, so wie sie steht, richtig, mit gemäßigter Stärke, und in der richtigsten Haltung, so anzugeben, daß man ihre Parthie nicht besonders bemerkt, daß selbige sich hinter der Hauptstimme gleichsam verstekt.

Vorzüglich müssen sich die Bassisten der äußersten Reinigkeit, so wie der höchsten Einfalt, befleißen. Nichts wird unerträglicher, als wenn ein Bassiste sich durch Zierrathen zeigen will. Er löscht dadurch ganze Stellen der Melodie wie mit einem Schwamm aus: nicht zu gedenken, daß dem Bassisten das Zierlichthun eben so ansteht, als wenn ein alter Mann sich schminken, oder mit Bändern behängen wollte.

Der Baß ist die wichtigste aller begleitenden Stimmen; denn jeder kleinste Fehler desselben verderbt viel, und jede kleinste Schönheit erhebt die Hauptstimme; also ist im Basse nichts klein. Darum sollte er nur Spielern von dem feinsten Geschmak anvertrauet werden. Das gewisseste Zeichen, daß ein Capellmeister den wahren Geschmak der Musik nicht habe, ist dieses, wenn er die Bässe schlechten Spielern anvertrauet.

Wer die besondern Regeln der Begleitung für alle Arten der Instrumenten näher erforschen will, der kann in Quanzens Anweisung die Flöte zu spielen, den ganzen XVII. Abschnitt nachlesen.

Der begleitende Generalbaß hat seine Schwierigkeiten. Man soll die

vollständige Harmonie anschlagen. Diese kann der Spieler nicht anders, als durch die vor sich habende Partitur, oder durch die Bezifferung des Basses wissen. Hat er das erste, so ist es in geschwinden Sachen sehr schwer, alle Stimmen zu übersehen. Zu dieser Fertigkeit gelangen nur wenige; hat er einen bezifferten Baß vor sich, so macht ihn sowol die Unvollkommenheit der üblichen Bezifferung, wovon in einem besondern Artikel gesprochen worden, als die andern Schwierigkeiten, verwirrt. Wer die großen Schwierigkeiten dieser Sache einzusehen wünscht, der mag Bachs Werk von der Begleitung des Generalbasses nachsehen. Sich in die besondern Regeln der Begleitung einzulassen, erfoderte allein ein ganzes Buch. Sehr wichtig sind folgende allgemeine Regeln.

Weil der Generalbassiste nur die Harmonie anzugeben hat, so muß er sich aller Zierrathen, die nicht wesentlich zur Harmonie gehören, enthalten, und sich überhaupt allezeit der Einfalt befleißen.

Den Baß muß er schlechtweg anschlagen, und weder Ausfüllungen dazu greifen, noch die Noten, die der Setzer vorgeschrieben hat, theilen. Sind ihm ganze oder halbe Noten vorgeschrieben, so muß er sie nicht in Viertel verwandeln. Daraus entstünde ein Klimpern, das der Majestät der Harmonie schaden, und auch oft den Gesang verderben würde. Daß dem Baß keine ausfüllende Harmonie hinzugefügt werden müsse, giebt die Natur bey Erzeugung der Harmonie selbst an die Hand, da sie zwischen dem Grundton 1 und seiner Octave $\frac{1}{2}$ keinen Ton angiebt.*) Es ist auch gar leicht zu sehen, daß Ausfüllungen in der Tiefe seltsam dissonirende Töne hervorbringen würden.

*) S. Harmonie.

Wegen der obern Stimmen hat der Begleiter darauf zu sehen, daß er die Hauptstimme in einer schiklichen Höhe begleite. Einen hohen Discant soll er nicht in der Gegend des Alts, noch einen Tenor in der Höhe einer Discantstimme begleiten; sondern in jedem Fall sich in der Gegend der Hauptstimme aufhalten.

In Ansehung aller übrigen Regeln eines guten Vortrags ist jedem Liebhaber zu rathen, daß er das 29. Capitel des Bachischen Werks mit der genauesten Ueberlegung studire.*)

* *

Von den Grundsätzen sowohl, nach welchen die Begleitung einzurichten ist, als von dem Vortrage derselben (als worauf Hr. Sulzer sich, in dem vorhergehenden Artikel allein eingeschränkt hat) handeln, untern mehrern, folgende Werke, von **Italienern:** Regole per il Basso continuo . . . di Galeazzo Sabbatini, Rom. 1699. 4. — L'armonico pratico al Cembalo , . . di Franc. Gasparini, Ven. 1708. 4. — Regole armoniche o siano precetti raggionati per apprendere . . . l'accompagnamento del Basso sopra gli strumenti da Tasto, come l'organo, il cembalo etc. di Vinc. Manfredini, Ven. 1775. 4. — — von **Franzosen:** Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'orgue, et des autres instrumens par Mich. de St. Lambert, Par. 1680. 8. ebend. 1708. 8. — Traité d'accompagnement . . . par le Sr. Campion, Amst. 1710. 8. — Dissertation sur les differentis methodes de l'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'orgue, par J. B. Rameau 1732. 4. und Dissertation sur les differentes methodes de l'accompagnement, von ebend. Par. 1742. 4. — Traité theoretique et pratique de l'accompagnement de Clavecin, par Mr.

*) Carl. Phil. Em. Bachs Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. II. Theil, S. 242 u. f.

Mr. de la Porte, Par. 1753. 8. — Ob die von dem H. Rodolphe, einem Deutschen zu Paris, angekündigte Theorie des Accompagnements (s. Cramers Magazin der Musik I. S. 834 u. f.) bereits heraus ist, weiß ich nicht. — — von Deutschen, ausser dem, was von der Art zu begleiten, in den mehresten Anweisungen zum Clavierspielen gesagt wird, handeln davon: Heinr. Laags Anfangsgründe zum Clavierspielen und zum Generalbaß, Osnabr. 1744. 4. — der 2te Theil von G. S. Löhleins Clavierschule, Züllichau 1781. 4. enthält eine Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe. — Ueber die Pflichten des Ripienviolinisten, von Joh. Fr. Reichart, Berl. 1776. 8. — Auch ist noch über den Vortrag der Begleitung, ausser den beyden, von Hrn. Sulzer angeführten Werken, der Herren Bach und Quanz, Leopold Mozarts . . . gründliche Violinschule . . . . Augsb. 1756 u. 1770. 4. nachzulesen. — — Zur Vollendung des Begriffes von Begleitung überhaupt können die Artikel: Accompagnement und Accompagner, in dem Rousseauischen Wörterbuche dienen. — —

Behandlung.

(Zeichnende Künste.)

Durch die Behandlung verstehet man die, jedem Künstler besondre, Art, den Pinsel und andre Werkzeuge des Zeichnens zu führen, in so fern sie dem Werk einen eigenen Charakter eindrükt. So kann der Kupferstecher ein Gesicht durch Punkte, oder durch kleine abgesonderte Striche, oder durch Schraffirungen, oder durch gerade herunterlaufende Parallellinien, wie Pitteri thut, oder durch eine einzige im Zirkel herumlaufende Linie, nach Mellans und Turneisers Art, herausbringen. Eben so kann der Mahler die mechanische Führung des Pinsels auf vielerley Arten abändern: einer setzet die Farben kühn neben einander, und überläßt der Entfernung, in welcher das Gemählde soll gesehen werden, diese Farben in einander zu schmelzen: ein andrer arbeitet sie mit dem Pinsel so in einander, daß keine besonders kann erkennt werden. Fast jeder Mahler hat seine eigne Art zu verfahren, aus welcher seine Hand kann erkennt werden.

Derselbige Gegenstand kann auf mehr als eine Art gut behandelt werden; doch ist die Behandlung nicht allemal gleichgültig. Eine Hauptbetrachtung verdienet ihre Beziehung auf den Ausdruk. Sie kann etwas charakteristisches in Absicht auf denselben haben, und in so fern muß sie ihm gemäß seyn. Es wär ein grosser Fehler, wenn eine Behandlung, die den Charakter der Anmuthigkeit mit sich führet, zu einem Gemählde von strengem heftigem Inhalt gewählt würde; so wie es unschiklich wäre, eine kühne Behandlung, die Feuer und Heftigkeit verräth, zu einem Gemählde von sanftem Inhalt zu wählen. Dies ist die vornehmste Betrachtung, die der Künstler zu machen hat. Vollkommene Meister der Kunst müssen ihre Hand jedem Inhalt gemäß regieren, und wie ein großer Kenner von Wille sagt: mit Rigaud Rigaud und mit Netschern Netscher seyn können.*) Auch hierin hat der Künstler die Natur zur Lehrerin anzunehmen, die jedem der beyden Geschlechter ihre eigene Schönheit gegeben, und das ernstere Gesicht des Mannes nie mit den lieblichen Farben der weiblichen Schönheit bestreut. Wie der Dichter seinem Vers Weichlichkeit oder eine strengere Harmonie giebt, so muß auch der Mahler, und so der Kupferstecher verfahren. Wer nur eine einzige Art der Behandlung in seiner Gewalt hat, muß auch blos Arbeiten von einer Gattung des Inhalts ma-

*) Betrachtungen über die Mahlerey von Herrn von Hagedorn, S. 766.

machen. Ein Mieris oder Gerhard Dow muß keine Schlachten, und ein Bourguignon keine Scenen eines blos lieblichen Inhalts mahlen.

Und so wird auch ein verständiger Kupferstecher, der sich einmal eine Behandlung angewöhnt hat, sich wol hüten Gemählde zu unternehmen, deren Charakter seiner Behandlung zuwider ist. In den schönen Künsten ist nichts mannigfaltigers, als die Behandlungen des Grabstichels und der Radirnadel; dabey sind verschiedene Arten so genau charakteristisch, daß man mit einiger Zuverläßigkeit sagen kann, sie seyen zu gewissen Gattungen des Inhalts die besten. So kann man gewiß sagen, daß die Behandlung des Waterlo zu der Art der Landschaft, die er gewählt hat, die beste, und daß Callots Behandlung zu kleinen Figuren von lebhaftem Charakter, die beste sey.

Diese Materie verdient von einem großen Kenner in ihrer ganzen Ausdehnung bearbeitet zu werden. Diejenigen, die großen Gallerien vorgesetzt sind, und große Kupfersammlungen unter Händen haben, könnten die besten Beyträge dazu liefern: die Arten der Behandlung, die in ihrer Gattung vollkommen sind, sollten auf das fleißigste bemerkt und sowol ihr Charakter, als die besondre Art des Ausdruks, dazu er sich schikt, bestimmt werden.

Nächst dem Ausdruk muß die Behandlung auch in Rüksicht auf die äußerlichen Umstände in Erwägung gezogen werden. Was bestimmt ist in der Ferne gesehen zu werden, es sey klein oder groß, muß diesem Umstande gemäß behandelt werden, und so auch nach andern zufälligen Bedingungen. Diese Betrachtung aber ist leichter als die erstere, und fast jeder Kenner, der über die ausübende Mahlerey geschrieben hat, ist über diesen Punkt mit Nutzen nachzulesen: Man sehe unter andern Richardsons Traité de la peinture, in dem Abschnitt von der Behandlung;*) Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey, die 53, 54 und 55 Betrachtung; Lairessens Mahlerbuch und die fürtrefflichen Anmerkungen des L. da Vinci, die französisch unter dem Titel: Traité de la peinture, herausgekommen sind. In diesen beyden Werken sind die Anmerkungen über die Behandlung sehr zerstreut, aber von so großer Wichtigkeit, daß es sich der Mühe wol lohnet, sie zusammen zu suchen.

Wegen der Kupferstiche kann Florent le Comte in dem 1. Theil; die neue von Cochin besorgte Ausgabe von Abr. Bossens Werk, und die aus dem Englischen übersetzte Abhandlung von Kupferstichen, welche kürzlich (1768) in Leipzig herausgekommen ist, nachgelesen werden.

Beißend.

(Redende Künste.)

Was einen scharfen mit Spott begleiteten Verweis enthält. Das Beißende zielt darauf ab, denjenigen, gegen den es gerichtet ist, verächtlich zu machen, und ihn empfindlich zu beleidigen. Es hat demnach seinen eigentlichen Sitz in der Satyre, und in den Reden, wo man nöthig hat, eine Person äußerst verächtlich zu machen. Ein Beyspiel einer sehr beißenden Rede kann folgende Stelle geben:**) Quid ad haec Naevius? Ridet scil. nostram amentiam, qui in vita sua rationem summi officii desideremus, et instituta bonorum virorum requiramus. Quid mihi, inquit, cum ista summa sanctimonia ac diligentia? Viderint, inquit, ista officia viri boni u. s. f. Wenn der Spott so ist, daß er auf keiner-

*) S. 131. Amst. Ausg. von 1728.

**) Cicero pro P. Quintio.

keinerley Weise kann widerlegt oder beantwortet werden, wenn er dem Gegner alle Mittel, sich zu vertheidigen, benimmt, so ist er höchst beissend.

Die Würkung desselben ist, den Gegner nicht blos dem Spott und der Verachtung auszusetzen, sondern ihn auch zum Stillschweigen zu bringen. Das Beißende ist demnach ein sehr kräftiges Mittel gegen einen boshaften und lasterhaften Gegner. Was sonst von seiner Würkung und Anwendung zu sagen ist, wird in dem Artikel, Spott, weiter ausgeführt.

Belebung.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die leblose Wesen, oder bloße Begriffe, als lebendige und handelnde Personen vorstellt. Sie hat, wie alle Figuren, ihren Ursprung in einer starken Leidenschaft, in welcher Berge und Thäler, Luft und Himmel, als lebendige und denkende Wesen angerufen werden, oder in einer höchst lebhaften Einbildungskraft, die jedem Begriff einen Körper, jedem Körper ein Leben und eine Seele giebt; die den Blik eines schönen Auges als einen Pfeil, der tief in die Brust gedrungen ist, fühlet, in einem reizenden Auge die Grazien,*) auf einer schönen Brust eine Schaar Liebesgötter sieht. Aus dieser Quelle entstehen die allegorischen Wesen, deren Gebrauch sich so weit in der Dichtkunst ausgebreitet hat.**) Jedermann fühlt, wie stark und sinnlich die Rede dadurch werde, daß Dinge, die sonst nur im Verstande liegen, der Einbildungskraft und einigermaßen den Sinnen körperlich vorgestellt werden.

*) Ὀινωπας ὀσσοις χαριτας Ἀφροδιτης ἐχων. Eurip. Bacch. vs. 236.

**) S. Allegorie auf der 48 u. f. S.

* *

Von der Belebung in den redenden Künsten überhaupt, oder von den Mitteln, welche der Rede überhaupt Leben geben, und deren wohl mehrere, als die bloße Prosopopee sind, handelt, unter mehrern, Campbell in dem 3ten Buche seiner Philosophy of Rhetorik, Lond. 1776. 8. (B. 2. S. 157.) — — Von der eigentlichen Figur, Home, im 1ten Abschn. des 20ten Kap. (B. 2. S. 228. vierte Ausg.) der auch, mit Verweisung auf den ersten Band seines Werkes, die Entstehung der Figur aus der Natur der menschlichen Seele entwickelt, und dessen ganzes 20tes Kap. im Grunde hierher gehört. — Priestley in der 29ten Vorles. (S. 261 der deutschen Uebers.) der auch, in den vorhergehenden Vorlesungen des 3ten Theils, Manches, das zur Belebung überhaupt gehört, beygebracht hat. — — Belebung in den bildenden Künsten, deren Herr Sulzer gar nicht gedenkt, wird durch das, was, im weitsten Umfang, bey ihnen **Ausdruck** heißt, erhalten; und die bey diesem Artikel angeführten Schriften sind demnach auch bey diesem zu Rathe zu ziehen. Eine andere Art von Belebung wird den Werken dieser Künste durch das, was man Staffirung nennt, gegeben, siehe daher diesen Artikel.

Beleuchtung.

(Zeichnende Künste.)

Der Zufluß des Lichts, wodurch eine Sache sichtbar wird. In der Natur kann ein Gegenstand durch das Licht auf gar vielerley Art beleuchtet werden, und nach jeder Art thut er seine besondre Würkung auf das Auge. Durch die Art der Beleuchtung kann eine Landschaft mehr oder weniger Schönheit bekommen, nachdem sie entweder im Ganzen oder in Theilen mehr oder weniger Klarheit erhält. Oft ist die Würkung von verschiedenen Arten der Beleuchtung so sehr verschieden, daß

man sich kaum bereden kann, dieselbe Sache zu sehen; da blos das Licht sie so angenehm oder so gleichgültig macht.

Es würde ein vergebliches Unternehmen seyn, die Würkungen der verschiedenen Beleuchtung eines Gegenstandes ausführlich beschreiben zu wollen. Die Absicht dieses Artikels geht blos dahin, die angehenden Künstler zu einer genauen Aufmerksamkeit auf diese Sache zu bringen. Denn die Kenntniß derselben ist ein wichtiger Theil der Kunst des Mahlers.

Ueber diese verschiedenen Würkungen kann man sich am besten unterrichten, wenn man einerley Gegenstand unter vielerley verschiedenen Beleuchtungen oft betrachtet; wenn z. B. eine Gegend bey sehr heller und bey trüber Luft, bey starkem Sonnenschein und gemäßigtem Tageslicht, bey hoch und niedrig stehender Sonne, bey vorwerts, seitwerts und rükwerts einfallendem Lichte betrachtet wird.

Bey jedem dieser veränderten Umstände sieht man ein andres Gemählde. Was nun vorzüglich in jedem dieser Gemählde gefällt oder mißfällt, wo irgend eine vortheilhafte oder schlechte Würkung der Beleuchtung sich offenbaret, da erforsche der Mahler die Ursache derselben. Es wäre eine höchst wichtige Uebung für ihn, denselbigen Gegenstand unter gar vielerley Arten der Beleuchtung zu zeichnen und zu schattiren, diese Zeichnungen fleißig gegen einander zu halten, und so lange daran zu studiren, bis jede geringste Verschiedenheit derselben nach ihren Ursachen und Würkungen ihm völlig bekannt würde. Nur dadurch kann er eine vollkommene Kenntniß der Beleuchtung erlangen. Die Kunst würde höher getrieben seyn, als sie würklich ist, wenn die, welche sie ausüben, den gehörigen Fleis zu Erforschung ihrer Geheimnisse anwendeten.

Diesem Studiren in der Natur kann man auch durch künstliche Veranstaltungen zu Hülfe kommen. Sehr vortheilhaft wäre es für eine Mahleracademie in dieser besondern Absicht, wenn dieselbe eine kleine Schaubühne hätte, auf welcher verschiedene Modele durch leichte Veranstaltungen jeder Art der Beleuchtung ausgesetzt werden könnten. Die Lichter müßten bald in der Höhe, bald in der Tiefe, bald gerade von vornen, bald von den Seiten stehn. Der hintere Grund könnte durch Vorhänge von verschiedener Helligkeit und verschiedenen Farben gemacht werden.

Zum wenigsten ist jedem Mahler zu rathen, daß er dergleichen Veranstaltungen in seinem Arbeitszimmer mache. Dieses müßte so liegen, das er die Sonne und das Tageslicht von allen möglichen Seiten und aus jeder Höhe bekommen könnte. Jedes Fenster aber müßte nach Gefallen eröffnet und verschlossen werden können. Die Wand, vor welcher die Gegenstände liegen, müßte man mit verschiedenen Tüchern behängen können. Auf diese Weise würde jede Art der Beleuchtung auf das genaueste erkennt werden.

Ohne dergleichen Veranstaltungen wird der Mahler schwerlich zu der Einsicht über die Beleuchtung kommen, die zur Erreichung der vollkommenen natürlichen Darstellung der Sache erfodert wird.

* *

Von der Beleuchtung handelt Lairesse in den ersten 19 Kap. des 5ten Buches seines großen Mahlerbuches B. 2. Abth. 2. S. 3 u. f. Ausg. von 1784. — Hr. v. Hagedorn in der 45, 46. und 47 Betr. — — Mehrere hierher gehörige Schriften werden sich bey den Art. Helldunkel, Schattirung, angezeigt finden. —

Bered-

Beredsamkeit.

Nach dem allgemeinen Begriffe von den schönen Künsten, der in diesem ganzen Werk überall zum Grunde gelegt worden ist, sollen sie durch ihre Werke auf die Gemüther der Menschen daurende und zur Erhöhung der Seelenkräfte abzielende Eindrüke machen.*) Diese Bestimmung scheinet die Beredsamkeit in dem weitesten Umfang erfüllen zu können. Sie macht vielleicht nicht so tief in die Seele dringende, noch so lebhafte Eindrüke, wie die Künste, die eigentlich die Reizung der äußern Sinnen zum unmittelbaren Zwek haben; dafür aber kann sie alle nur mögliche Arten klarer Vorstellungen erweken, die ganz außer dem Gebiete jener reizendern Künste sind. Also verdient diese Kunst auch vorzüglich, in ihrer wahren Natur, in ihren Ursachen und Würkungen, in ihrer mannigfaltigen Anwendung und in den verschiedenen äußerlichen Veränderungen, die sie erlitten hat, mit Aufmerksamkeit betrachtet zu werden.

Wie der ein Mahler ist, der jeden sichtbaren Gegenstand durch Zeichnung und Farben so nachzuahmen weiß, daß das Bild eben die Vorstellungen erwekt, die er selbst von dem Urbilde hat; so schreibt man dem Beredsamkeit zu, der das, was er denkt, und empfindet, durch die gemeine Rede so auszudrüken weiß, daß dadurch auch in andern dieselben Vorstellungen und Empfindungen erwekt werden. Dieses kann nicht geschehen, wenn er nicht selbst mit großer Klarheit und Lebhaftigkeit denkt und empfindet: demnach besitzt der Redner die Fähigkeit, seine eigenen Vorstellungen zu einem vorzüglichen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu erheben, und sie durch die Rede auszudrüken: und darin besteht die wahre Anlage zur Beredsamkeit.

*) S. Künste.

Man fodert aber von dem Mahler nicht nur die Geschiklichkeit, jeden Gegenstand, so wie er ihn sieht, auszudrüken; er muß ihn so nachahmen können, daß er nach seiner Art am vortheilhaftesten in die Augen fällt, und den lebhaftesten Eindruk macht. Eben so fodert man auch von dem Redner, daß er seinen Gegenstand in dem vortheilhaftesten Licht und so zeige, wie er in seiner Art die stärkste Würkung zum Unterricht, oder zur Ueberzeugung, oder zur Rührung, thun wird.

Mithin ist die vollkommene Beredsamkeit die Fertigkeit, jeden Gegenstand, der unter den Ausdruk der Rede fällt, sich so vorzustellen, daß er den stärksten Eindruk mache, und denselben dieser Vorstellung gemäß durch die gemeine Rede auszudrüken. Von ihrer Schwester, der Dichtkunst, unterscheidet sie sich darin, daß sie sowol in ihren Vorstellungen selbst, als in dem Ausdruk derselben, weniger sinnlich ist, als jene, und weniger äußerlichen Schmuk sucht. Von der ihr verwandten Philosophie aber geht sie darin ab, daß sie bey klaren Vorstellungen stehen bleibt, da jene die höchste Deutlichkeit sucht; daß sie so gar das, was die Philosophie deutlich entwikelt hat, wieder sinnlich macht, damit es fühlbar und würksam werde. Von der bloßen Wolredenheit geht die Beredsamkeit in ihren Absichten ab. Jene sucht blos zu gefallen oder zu ergötzen; sie sieht ihren Gegenstand blos von der angenehmen und belustigenden Seite an, mischt allerhand fremde Zierrathen zu ihrer besondern Absicht in dieselbe; da diese allemal den bestimmten Zwek hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren. Die Zierrathen, die sie braucht, müssen blos zu Erreichung dieser Absicht dienen. Sie geht tief in die Betrachtung der Dinge hinein, so weit die innern Sinnen einzu-

einzudringen vermögend sind; da jene sich mehr an dem Aeußerlichen derselben hält. Ohne durchdringenden Verstand kann man nicht beredt seyn; aber die bloße Wolredenheit besitzen auch Menschen, die selten die wahre innere Beschaffenheit der Dinge einsehen. Das Talent, alles, was man sich vorstellt, leicht und angenehm auszudrüken, ist das einzige, was die Wolredenheit erfodert; es ist aber nur ein geringer Theil dessen, was zur Beredsamkeit gehört.

Die Absicht, die die Beredsamkeit allemal hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren, sucht sie durch den geraden Weg der Natur zu erreichen. Im Unterricht setzt sie die wahre Beschaffenheit der Sachen in das helleste Licht, ohne Schmuk und ohne Zusatz; hat sie zu überzeugen, so nimmt sie ihre Beweise aus der Natur der Sache, ohne Spitzfindigkeit; sie zerstreuet die Nebel der Unwissenheit und des Vorurtheils; benimmt dem Falschen den Schein des Wahren, und reißt dem Bösen geradezu die Larve des Guten mit Gewalt ab. Sie fühlt den Grad der Wichtigkeit ihres Gegenstandes, und überläßt sich dem Gefühl des Wahren und Guten; sie giebt keiner Sache mehr Gewicht oder Würde, als ihr zukommt. Aus jener Empfindung entsteht der Grad der Lebhaftigkeit und des Feuers, womit sie an die Gemüther dringet. Die Ueberzeugung sucht sie nicht zu erzwingen, noch die Rührung durch Uebertäubung zu erweken. Da sie sich dem Gefühl ihrer Vorstellungen ganz überläßt, hat sie selten nöthig, den Ausdruk zu suchen; die Worte fließen in vollem Strohm sanft oder heftig, lieblich oder ernsthaft, schlecht und einfach, oder hoch und erhaben, wie die Natur der Sache es erfodert. Wer ihre Rede hört, vergißt den Ausdruk, sieht und empfindet nichts, als die Sachen; seine Aufmerksamkeit wird niemals auf den Redner, sondern unaufhörlich auf die Sachen geleitet.

Nach der Natur ihres Inhalts und dem Charakter der Zuhörer ist sie bisweilen philosophisch, gelehrt, und in ihren Schritten genau abgemessen;*) oder popular, mehr sinnlich, weniger gelehrt, und sucht die Vorstellungskraft und Empfindung zugleich zu rühren;**) nur sophistisch und ausschweifend ist sie niemals.†)

Zu

*) Horum (Philosophorum) Oratio neque nervos neque aculeos oratorios ac forenses habet. Loquuntur cum doctis, quorum sedare animos malunt quam incitare. Sic de rebus placatis ac minime turbulentis docendi causa non capiendi loquuntur: ut in eo ipso, quod delectationem aliquam dicendi aucupentur, plus nonnullis quam necesse sit facere videantur. Cicero in Orat. So dachte ohne Zweifel Dionysius aus Halicarnassus, der den Phädon des Plato tadelt, daß die Schreibart nicht philosophisch genug sey.

**) Est igitur haec facultas in eo, quem volumus eloquentem esse, ut definire rem possit, neque id faciat tam presse et anguste, quam in illis eruditissimis disputationibus fieri solet: sed cum explanatius, tum etiam uberius et ad commune iudicium popularemque intelligentiam accommodatius — cum res postulabit, genus universum in species certas, ut nulla neque praetermittatur neque redundet, partietur ac dividet. Ibid.

†) Omnes eosdem volunt flores, quos Orator adhibet in caussis, persequi. Sed hoc differunt, quod, cum sit propositum, non perturbare animos sed placare potius, nec tam persuadere quam delectare, et apertius id faciunt quam nos et crebrius; concinnas magis sententias exquirunt, quam probabiles. A re saepe discedunt, intexunt fabulas, verba apertius transferunt, eaque disponunt ut pictores varietatem colorum, paria paribus referunt, adversa contrariis, saepissime similiter extrema definiunt. Ib. An dieser Beschreibung wird man noch itzt die Beredsamkeit einiger französischen Scribenten erkennen.

Zu dieser Kunst werden viele und große, sowol angebohrne, als erworbene Gemüthsgaben erfodert, die an einem andern Orte in nähere Betrachtung gezogen worden.*) Von den Mitteln aber, wodurch der Redner seinen Vorstellungen die Kraft giebt, wird in dem Artikel, Redekunst, gehandelt.

Man kann der Beredsamkeit den ersten Rang unter den schönen Künsten nicht absprechen. Sie ist offenbar das vollkommenste Mittel, die Menschen verständiger, gesitteter, besser und glüklicher zu machen. Durch sie haben die ersten Weisen die zerstreuten Menschen zum gesellschaftlichen Leben versammelt, ihnen Sitten und Gesetze beliebt gemacht; durch sie sind Plato, Xenophon, Cicero, Rousseau, zu Lehrern der Menschen worden. Sie unterrichtet einzele Menschen und ganze Gesellschaften von ihrem wahren Interesse; durch sie werden die Empfindungen der Ehre, der Menschlichkeit und der Liebe des Vaterlandes in den Gemüthern rege gemacht.

Männer von vorzüglichen Gemüthsgaben, die überall das Wahre und Gute sehen, von demselben lebhaft gerührt werden, die dabey die Gabe haben, alles, was sie erkennen und empfinden, auch andern fühlbar zu machen, die die Kunst besitzen, von der man mit Wahrheit sagt: daß sie die Sinnen der Menschen lenkt und die Gemüther besänftiget;**) können solche Männer nicht als Geschenke des Himmels angesehen werden? als Lehrer und Vorsteher der Menschen, bestimmt jede gemeinnützige Kenntniß, jede gute Gesinnung unter einem ganzen Volk auszubreiten?

In der Beredsamkeit findet die ächte Politik das wichtigste Mittel den Staat glüklich zu machen. Aeusserlicher Zwang macht keine gute Bürger; durch ihn ist der Staat eine leblose Maschine, die nicht länger geht, als so lang eine fremde Kraft auf sie drükt; durch die Beredsamkeit bekommt sie eine innere lebendige Kraft, wodurch sie unaufhaltbar fortgeht. In den Händen eines weisen Regenten ist sie ein Zauberstab, der eine wüste Gegend in ein Paradies verwandelt, ein träges Volk arbeitsam, ein feiges beherzt, ein unverständiges verständig macht. Steht sie dem Philosophen bey, so breitet sich Vernunft und Einsicht über ein ganzes Volks aus; leistet sie ihre Hülfe dem Moralisten, so nehmen Gesinnungen der Rechtschaffenheit, der Redlichkeit und der Großmuth, die Stelle der Unsittlichkeit, des Eigennutzes und aller verderblichen Leidenschaften ein: durch sie wird alsdenn ein wildes, ruchloses, frevelhaftes Volk, gesittet und tugendhaft. Durch sie unterstützt konnte der unsterbliche Tullius einen wilden, äußerst aufgebrachten Pöbel, besänftigen.*) Durch sie brachte dieser Patriot das römische Volk dahin, daß es eine Sache, die es seit Jahrhunderten gewünscht und für das größte Glük angesehen hatte, freywillig verwarf.**) Und hätte nicht das Schiksal Roms Untergang beschlossen, so wäre es durch die Beredsamkeit dieses einzigen Mannes gerettet worden.

Diese Kraft hat die Beredsamkeit nicht nur alsdenn, wenn sie sich in einem feyerlichen Aufzuge vor einem ganzen Volke zeiget, und große öffentliche Reden hält. Oft hat ein einziges Wort, zu rechter Zeit gesprochen, mehr Kraft, als eine lange

*) S. Redner.

**) Regit dictis animos et pectora mulcet. Virg. Aen. I. 152.

*) S. Plutarch im Cicero.

**) Te dicente legem agrariam, hoc est alimenta sua, abdicaverunt tribus. Plin. Hist. Nat. L. VII. c. 30.

Rede. Die weitläuftigen Reden, dergleichen Thucydides und Livius den Heerführern in den Mund legen, sind selten so würksam, als ein zuversichtliches Wort im rechten Augenblik und im wahren Ton der Zuversicht gesprochen; wie das, wodurch ein griechischer Heerführer, den man durch die überlegene Anzahl der Feinde schreken wollte, seinem Heere Muth gab: **Es ist nicht unsre Art zu fragen, wie stark der Feind sey, sondern wo wir ihn antreffen können.**

Also kann die Beredsamkeit, auch ohne Veranstaltung, mitten in den Geschäfften, durch wenig Worte die größte Würkung thun. Durch diese Art der Beredsamkeit hat Sokrates durch eine einzige Unterredung aus einem ausschweifenden Jüngling beynahe einen Heiligen gemacht.*) So kann ein wahrhaftig beredter Mann nicht blos Entschließungen erweken, sondern zugleich antreibende Kräfte zur Ausführung derselben in das Gemüth legen. Die Beredsamkeit des Umganges, die Sokrates in einem so hohen Grad besaß, ist so wichtig, als die, die in öffentlichen Versammlungen erscheint, oder in öffentlichen Schriften spricht. Deßwegen sollte sie, wie in Sparta, ein Augenmerk bey der Erziehung seyn. Es sind unzählige Gelegenheiten, wo sie höchst wichtig ist: und wo ist der Mensch, der nicht täglich nöthig hätte, andern etwas zu berichten, oder etwas begreiflich zu machen, oder sie von irrigen auf richtigere Gedanken zu bringen, oder sie zu etwas zu bereden, oder gute Gesinnungen in ihnen zu erweken, oder Leidenschaften zu besänftigen? Nur die wahre Beredsamkeit kann dieses thun.

Aus diesen Betrachtungen erhellet nun, daß ein weiser Gesetzgeber für die Aufnahme dieser wichtigen Kunst überhaupt, und für die gute Anwendung derselben, niemals gleichgültig seyn wird. Alle schönen Künste sind einem Staat nützlich, diese allein ist nothwendig, wenn ein Volk nicht in der Barbarey bleiben, oder wieder dahin versinken soll. „Warum geben „wir uns doch so viel Mühe," (sagt ein großer Dichter) „alle Künste als „nothwendige Dinge zu lernen, und „versäumen die Kunst der Ueberre„dung, als die einzige Führerin der „Menschen?"*) Welchem Regenten der Flor oder der Verfall, der Gebrauch oder Mißbrauch der Beredsamkeit gleichgültig ist, dem ist auch die Wolfahrt seines Volks gleichgültig; er ist gewiß nicht der Vater seines Landes, sondern höchstens ein Hirte, der eine Heerde weidet, um Nutzen und Einkünfte von derselben zu haben; er hat weder den Vorsatz, sein Volk verständig und gesittet zu sehen, noch den Willen, dasselbe gut zu regieren.

Nach der gegenwärtigen Lage der Sachen sind nur wenige Staaten, die zu den Geschäfften der Regierung öffentlich auftretende Redner nöthig hätten. Aber welcher Gesetzgeber hat nicht nöthig, bisweilen durch Schriften mit seinem Volke zu reden? Wo ist ein gesittetes Volk, bey dem nicht wenigstens in sittlichen Angelegenheiten öffentliche Redner aus Beruf auftreten, oder öffentliche Schriftsteller ohne Beruf erscheinen? Dem Gesetzgeber, der nicht ein Tyrann ist, muß daran gelegen seyn, daß sein Volk von der Nothwendigkeit und dem Nutzen seiner Verordnungen, seiner Befehle, seiner Veranstaltungen, seiner Foderungen überzeuget werde. Auch die unumschränkteste Gewalt kann durch Erwekung der Furcht nicht allemal zu ihrem Zwek kommen, der in vielen Fällen nur durch den freyen Willen des Volks erreicht wird. Dieser kann

*) S. Diog. Laert. in Socr. C. V.

*) Eurip. in Hecuba verſ. 815. ſeq.

kann blos durch Ueberredung erhalten werden. Dem Regenten aber, der nach dem glänzenden Ruhm, ein Vater und Wohlthäter der Völker zu seyn, strebt, ist auch daran gelegen, daß alle öffentliche, berufene und unberufene Lehrer des Volks, von der wahren Beredsamkeit unterstützt werden. Nur alsdenn können sie den vortheilhaftesten Einfluß auf den Charakter des ganzen Volks haben. Eigentlich sind sie es nur, durch die die Vernunft ausgebreitet, die Finsterniß der Unwissenheit vertrieben, der Unflat des Aberglaubens vertilget, und das sittliche Gefühl von jedem Guten in den Gemüthern rege gemacht wird.

Daß man die Beredsamkeit von den meisten Gerichtshöfen abgewiesen hat, dagegen läßt sich mit Recht nichts einwenden. Richter müssen erleuchtete und einsichtsvolle Personen seyn, die nicht handeln, sondern nur einsehen müssen, wo die Wahrheit und das Recht liegt: dazu haben sie keines Redners Hülfe nöthig. Nur wo ein ganzes Volk, und ein Volk von nicht großer Einsicht, urtheilen, oder zu einem einstimmigen Zwek handeln soll, da muß es Männer haben, die an seiner Statt untersuchen, abwiegen, und die überwiegenden Gründe ihm vorlegen.

Vermuthlich ist auch der Mißbrauch, der sehr oft von der Beredsamkeit gemacht worden, die Hauptursache, daß verschiedene Gesetzgeber sie aus den Gerichtshöfen verbannt haben: denn je größer ihre Kraft ist, je schädlicher wird ihr Mißbrauch: und wie das kräftigste Arzneymittel in den Händen eines Unwissenden zum Gift wird, so wird die Beredsamkeit in den Händen eines Boshaften zum Werkzeug der Ungerechtigkeit und der Unterdrükung. Ohne Zweifel war es die Besorgung des Mißbrauchs, die den Gesetzgeber in Creta bewogen hat, sie als eine Verführerin des Volks aus seinem Staate zu verbannen. *) Diese Vorsicht aber war zu weit getrieben: es giebt Mittel den Mißbrauch zu verhindern, oder wenigstens ihn sehr einzuschränken.

Der Ursprung dieser Kunst muß in den ersten Zeiten des gesellschaftlichen Lebens gesucht werden. So bald unter einem Volke die Sprache in etwas gebildet ist, so entsteht aus großen gesellschaftlichen Angelegenheiten das Bestreben, in dem die Beredsamkeit ihren Ursprung hat. Ein Patriot sucht die Gedanken des Volks nach seiner Einsicht zu lenken. Man kann also die Erfindung dieser Kunst keiner besondern Zeit und keinem Volke besonders zuschreiben. Sie ist eine Frucht der Natur, jedem Boden einheimisch; nur nimmt sie etwas von dem Charakter des Himmelsstrichs, unter dem sie hervorkommt, an. Welche Völker aber die Gabe zu reden in eine förmliche Kunst verwandelt haben, können wir nicht sagen. Vielleicht haben die asiatischen Griechen dieses gethan. Wenn es wahr ist, was man von den Verordnungen des Thales in Creta, und des Lykurgus in Sparta sagt: **) so scheint die Beredsamkeit schon zu ihren Zeiten eine förmliche Kunst gewesen zu seyn, deren Regeln gelehrt worden sind. Daß aber schon vor dieser Zeit die Kunst zu reden geblüht habe, beweist Homer, der vollkommenste Redner. Die Reden, die er seinen Helden in den Mund legt, sind nach Maaßgebung der Personen und der Umstände vollkommen. Ob aber schon zu seiner Zeit Schulen der Beredsamkeit, oder besondre Lehrer derselben gewesen seyen, läßt sich nicht sagen. Den Philosophen Bias stellt Diogenes Laer-

*) S. Sextus Emp. adverſ. Mathem. L. II.

**) Sextus l. c.

Laertius als einen großen gerichtlichen Redner vor; woraus sich wenigstens abnehmen läßt, daß die öffentliche Beredsamkeit nicht erst, wie einige vorgeben, zu den Zeiten des Perikles in Flor gekommen. Sie scheint vielmehr zu den Zeiten dieses Staatsmannes in Athen ihren höchsten Gipfel erreicht zu haben. Man sagt von ihm, daß er das Volk zu allem, was er sich vorgesetzt hatte, habe bereden können. Ein sehr naives Zeugniß davon liegt in einer Antwort, die Thucydides dem spartanischen König Archidamus auf die Frage gegeben: wer von ihnen beyden, Perikles oder Thucydides, stärker im Ringen sey; „das ist „schwer zu sagen;“ (war die Antwort,) „denn wenn ich ihn im Ringen zu „Boden geworfen habe, so kann er „doch die Zuschauer bereden, daß ich „nicht ihn, sondern er mich umgeworfen habe.“ *)

Natürlicher Weise mußte in Athen, nachdem einmal die Demokratie da eingeführt war, die Beredsamkeit die wichtigste Kunst werden, weil man durch sie beynahe zum unumschränkten Herrn des Staats wurde, wie Perikles würklich gewesen ist. Damals also, und noch eine ziemliche Zeit nachher, war Athen voll Rhetoren, bey denen die vornehmere Jugend die Staatsberedsamkeit lernte. Also kam die Beredsamkeit bey diesem, ohnedem mit dem glüklichsten Genie begabten Volke, auf den höchsten Grad der Vollkommenheit. Wer irgend einige Vorzüge des Genies in sich empfand, der wurde ein Redner, oder er suchte die Theorie dieser Kunst ins Licht zu setzen. Die theoretischen Werke aus den damaligen Zeiten sind alle, bis auf die Rhetorik des Aristoteles, für uns verloren. Hingegen sind noch Meisterstüke von würklichen Werken der öffentlichen Beredsamkeit aus den goldenen Zeiten derselben übrig, die man in der Geschichte des Thucydides, und in den Werken des Isokrates, des Demosthenes und des Aeschines findet. Vom Isokrates sagt man, er sey der erste, der das Studium des Mechanischen im Ausdruke, des Wolklanges und der künstlichen Einrichtung der Perioden, eingeführt habe.

*) Plutarch. in Pericl.

Ein ganz außerordentliches Bestreben nach der höchsten Vollkommenheit dieser Kunst äußerte sich vornehmlich in Athen, als die politischen Umstände Griechenlandes der Freyheit dieses Staats den Untergang drohten. Eine so äußerst wichtige Sache erwekte natürlicher Weise alles, was irgend an Kräften in den Gemüthern der Patrioten vorhanden war. Damals thaten sich insbesondre Demosthenes und Phocion hervor, die eifrigsten Verfechter der Freyheit; jener durch Reden, dieser durch Reden und Thaten. Von jenem sagt man, er sey der fürtrefflichste; von diesem, er sey der nachdrüklichste Redner gewesen. Man kann nicht ohne Bewundrung sehen, mit was für unermüdeter Würksamkeit, mit welcher Anstrengung des Geistes, mit welcher Hitze der Empfindung, Demosthenes jede Triebfeder des menschlichen Herzens zu reizen gesucht hat, um die sinkende Freyheit aufrecht zu halten. Vielleicht hat niemals ein Mensch für die Rechte der Menschlichkeit weder mit so viel Genie, noch mit so viel Eifer gefochten. Seine Reden sind das fürtrefflichste Denkmaal des Verstandes und der patriotischen Gesinnungen.

Ueberhaupt herrscht in den Ueberbleibseln der Beredsamkeit derselben Zeit eben der Geschmak, den man in andern griechischen Werken der schönen Künste aus diesem Zeitalter sieht. Eine ganz männliche Stärke des Verstandes, der überall das sieht, was am geradesten und sichersten zum

Zwek führet, der über alle Ränke und Spitzfindigkeit des Witzes und der täuschenden Einbildungskraft wegschreitet; und ein Herz, das die wahre Größe und Stärke der menschlichen Natur empfindet, das von nichts kleinem gerührt wird. Auch die Gattung der Beredsamkeit, die ruhigere Gegenstände zum Inhalt hat, die den Philosophen, den Geschichtschreibern und den Moralisten eigen ist, war in dieser goldenen Zeit, die vom Perikles bis auf den Phocion gedauert hat, in ihrer höchsten Schönheit, wovon die Werke des Plato und des Xenophon hinlänglich zeugen. Eben so scheint auch die Beredsamkeit des Umganges damals im höchsten Flor gewesen zu seyn, wovon man tausend Beyspiele in den Werken des Plutarchus antrifft. Also können die Griechen auch in diesem als die Lehrmeister aller spätern Völker angesehen werden.

Mit der Freyheit fiel in Athen auch die große Beredsamkeit, und entartete in eine angenehme Kunst, die mehr zum Zeitvertreib und zur Belustigung der Einbildungskraft, als zur Ausbreitung des Guten angewendet wurde. Noch in den guten Zeiten hatten schon die verschiedenen Sekten der Philosophen angefangen, einen schädlichen Einfluß auf die Beredsamkeit zu haben. Die Hochachtung, in welcher einige Philosophen stunden, gab auch seichten Köpfen die Ruhmsucht, sich durch Behauptung allerhand seltsamer Meynungen einen Namen zu machen. Die Sophisterey schlich sich unvermerkt in die Kunst der Rede ein. Man sah nicht mehr auf richtige Beweise des Wahren, sondern auf erschlichene und auf Spitzfindigkeit gegründete Behauptung dessen, was man für wahr ausgab. Als nachher das Volk seinen Antheil an der Regierung verloren hatte, fielen auch die starken Triebfedern zu dieser Kunst. Sie wurde gemißbraucht, den Tyrannen zu schmeicheln, oder das Volk, das keine wichtigen Geschäffte mehr hatte, in seinem Müßiggang zu belustigen. Oeffentliche Reden über wichtige Staatsangelegenheiten hatten nicht mehr statt; sie wurden aber in den Schulen der Redner der Jugend, die kein Gefühl der Freyheit und nicht die geringste Kenntniß der Politik hatte, zur Uebung in der Wolredenheit aufgegeben.

Da indessen alle Kunstgriffe der Redner, alle Farben der Beredsamkeit, welche die goldne Zeit der Freyheit hervorgebracht hatte, übrig geblieben waren, die Seele aber, nämlich die großen und wichtigen Angelegenheiten, worüber geredt werden sollte, fehlten: so entstund die zierliche, der Phantasie schmeichelnde Beredsamkeit der neuen Griechen, die sich nur in den Schulen Athens erhalten, und nachher von da nach Rom ausgebreitet hatte. Die Kraft des Genies, welche die alten Redner angewendet hatten, die wichtigsten Angelegenheiten in ihrem wahren Lichte vorzustellen, dem ganzen Volke Empfindungen einzuflößen, oder bey ihm Entschließungen hervor zu bringen, wurde nun angewendet, den Reden von erdichtetem Inhalt Zierlichkeit, Annehmlichkeit und Wolklang zu geben. Die Lehrer der Beredsamkeit, die ehedem die jungen Redner in der Staatskunst und in der Wissenschaft, sich der Gemüther zu bemächtigen, unterrichtet hatten, wurden Grammatiker, und lehrten schöne Redensarten, angenehme Bilder, und witzige Einfälle in die Rede zu bringen. In ihren Schulen wurde nichts mehr von Staatsinteresse, von der Regierungskunst, sondern von Tropen und Figuren der Rede gesprochen. Homer wurde nicht mehr als ein Lehrer der Heerführer und Regenten, sondern als ein Grammati-

mati-

matiker angesehen: man suchte in der Ilias alle mögliche Figuren der Rede, und fand bisweilen acht bis zehen verschiedene Figuren in einer einzigen Redensart. Kurz, die Beredsamkeit entartete in den Schulen der Rhetoren gerade so, wie lange hernach die Philosophie unter den Händen der Scholastiker, in einen bloßen Wortkram. Nur hier und da waren noch einzele gesündere Köpfe, welche die Ueberbleibsel der wahren Kunst zu reden auf philosophische Materien anwendeten.

Dieses Schiksal hat die Beredsamkeit unter dem Volke gehabt, dem die Natur vor allen andern Völkern alle, zu den Künsten nothwendige, Talente in reichem Maaße zugetheilt hatte.

Auf eine ganz ähnliche Weise ist die Beredsamkeit auch in Rom aufgekeimt, zur vollen Reife erwachsen, und wieder verwelkt. Die ersten Redner des römischen Volks hatten keinen Lehrmeister, als ihren guten und scharfen Verstand, von dem Eifer für das allgemeine Beste begleitet. Die kurze Rede des Tiberius Gracchus, die Plutarchus aufbehalten hat,*) ist ein Meisterstük einer starken natürlichen Beredsamkeit. Lange hatten die römischen Redner keinen andern Lehrer dieser Kunst, als die Natur. Als sie nachher mit den Griechen bekannt wurden, lernten sie von ihnen, die Beredsamkeit als eine Kunst zu studiren und zu üben. Man lernte sie, wie in Athen, um dadurch einen Einfluß auf die Entschließungen des Senats und des Volks zu haben, oder wichtigen Rechtssachen, deren Entscheidung oft vom ganzen Volke abhieng, eine günstige Wendung zu geben. Das Ansehen und die Macht, die man sich in Rom durch die Beredsamkeit geben konnte, brachte diese Kunst in große Achtung. Man sah Redner entstehen, die sich neben dem Perikles und Demosthenes hätten zeigen können. Zu dem höchsten Flor kam sie ebenfalls in dem Zeitpunkt, da die Freyheit gegen die Unterdrükung der Republik kämpfte. Eben die erhabenen Bestrebungen, die der atheniensische Redner anwendete, den Fall der griechischen Freyheit aufzuhalten, wendete auch Cicero an, Rom denselbigen Dienst zu thun. Der Untergang der Freyheit bewürkte in Rom, gerade wie in Griechenland, dieselbe Ausartung der Beredsamkeit, nur mit dem Unterschied, daß die Römer, deren Genie weniger zur Spitzfindigkeit geneigt war, sich niemals bis zu den unendlichen Kleinigkeiten der Rhetorik herunter gelassen, an welche sich die spätern griechischen Rhetoren hielten.

Mit Cicero starb das Große dieser Kunst; aber wie sich in einem todten Leichnam, die Wärme noch eine Zeitlang hält, so hielt sich auch etwas von dem scheinbaren Leben derselben nach dieses großen Mannes Tode.*) Obgleich die politische Beredsamkeit mit der Freyheit ihren völligen Untergang fand: so erhielt sich doch die gericht-

*) S. Plutarch in den Gracchen.

*) Der Jesuit Strada wendet ein Gleichniß, dessen sich Plutarchus bedient hatte, um den Verfall der griechischen Monarchie nach Alexanders Tode abzubilden, scharfsinnig auf den Verfall der Beredsamkeit nach Ciceros Tode an. Vt abeunte anima cadavera non consistunt — — sic Alexandro fugiente exercitus ille palpitabat — — Perdiccis, Seleucis atque Antigonis, tamquam spiritibus etiamnum calidis — — tandem flaccescens exercitus et cadaveris more tabidus, vermium instar ex sese procreavit degeneres Reges — semi-animes. Ita sane sublato Cicerone - - statim eloquentiae corpus, quod ab illo animabatur, elanguit; et quamvis Oratores aliquot, Persii, Senecae, Plinii, tamquam plena adhuc animae membra, cadentem calentemque spiritum reciperent — brevi tamen in mera Oratorum cadavera degeneratum est. Prolus. Academ. Lib. I. 1.

gerichtliche noch lange Zeit; auch blieb überhaupt unter der Regierung der Cäsarn und einiger nachfolgender Kaiser ein Theil der Hochachtung, die man in den letzten Zeiten der Republik für diese Kunst hatte. Gut sprechen zu können war noch eine Zeitlang ein Talent, welches zu besitzen selbst die unumschränkten Herren der Welt für keine Kleinigkeit hielten. Allein das große Interesse, das allein der Beredsamkeit das wahre Leben geben kann, war weg; und auch das wenigere Interesse, wodurch die gerichtliche Beredsamkeit sich erhalten hatte, fiel auch immer mehr, und endlich versank diese Kunst, wie ein todter Leichnam in eine ekelhafte Verwesung.

Als man in den neuern Zeiten wieder anfieng, die Wissenschaften und Künste der Alten aus dem Staube hervor zu suchen, war die Beredsamkeit eine der ersten, die die Achtung der Neuern auf sich zog. Aus der Asche der griechischen und römischen Redner entstund etwas, das man als eine Frucht der alten Kunst zu reden ansehen konnte, ob es gleich nur eine schwache und entfernte Aehnlichkeit mit ihr hatte. Diese Abartung war eine natürliche Folge des minder fruchtbaren Bodens. Die Neuern lernten die Beredsamkeit wieder hochschätzen, aber zu der Vollkommenheit, auf welcher sie bey den Alten war, konnten sie dieselbe nicht bringen; denn die großen Triebfedern, wodurch diese Kunst bey den Alten ihre Stärke erhalten hatte, waren nicht mehr vorhanden. Durch die Beredsamkeit kann man in den neuern Zeiten Ehre und Ansehen bey einem sehr kleinen Theil seiner Nation erhalten; aber politische Macht, Einfluß auf die Entschließungen der Regenten, auf das Schiksal ganzer Völker, ist kaum mehr daher zu erwarten. Also wird auch ein Genie, wie Demosthenes oder Cicero gewesen, niemal zu der Größe kommen, die wir an diesen Männern bewundern.

Das stärkste Bestreben, durch Beredsamkeit groß zu werden, scheint in den neuern Zeiten sich in Frankreich zu äußern, wo man durch diese Kunst sich wenigstens einen großen Namen machen, und bey vielen zu großem Ansehen kommen kann. Da, wo es dem Eifer für das gemeine Beste, und für die Erhaltung eines Rests der Freyheit noch vergönnt ist, gegen die Unterdrükung zu kämpfen, in einigen Parlamenten, sieht man noch bisweilen Werke hervorkommen, die selbst Athen und Rom nicht würden gering geschätzt haben. Es ist auch in diesem Lande nicht ganz unerhört, daß die Beredsamkeit, die ihre Stimme blos in Schriften erhebt, von einigem Einfluß auf allgemeine Staatsentschließungen gewesen sey. Allein blos durch Schriften reden, macht nur einen Theil der Kunst aus. Demosthenes selbst hat den mündlichen Vortrag für den wichtigsten Theil derselben gehalten. Also können die, welche nur durch Schriften mit ihrer Nation reden, die Kunst niemal in ihrer Stärke brauchen.

Deutschland scheinet (es sey ohne Beleidigung gesagt) in seiner gegenwärtigen Verfassung, ein für die Beredsamkeit ziemlich unfruchtbarer Boden zu seyn. Zu sagen, daß es den Deutschen an Genie dazu fehle, wäre ohne Zweifel eine grobe Unwahrheit; daß aber dem Deutschen, der von der Natur die Talente des Redners empfangen hat, die Triebfedern, sich zu einer gewissen Größe zu schwingen, ganz fehlen, ist eine Wahrheit, die niemand leugnen kann. Unsre Höfe sind für die deutsche Beredsamkeit unempfindlich; unsre Städte haben eine allzugeringe Anzahl Einwohner, die von schönen Künsten gerührt werden; und die wenigen, die das Gefühl dafür haben, sind nicht

von

von dem Ansehen, um Eindruk auf das Publikum zu machen. Wie wenig Kraft kann also Lob oder Tadel auf ein männliches Gemüthe haben, da beyde von so wenigen und so unbeträchtlichen Menschen herkommen können? In Athen war das ganze Volk das, was in Deutschland die kaum zu merkende Zahl guter Kenner ist; es hatte Geschmak.*) Die bekannte Anekdote von Theophrastus, der wegen seines Accents von einem gemeinen Weib ist getadelt worden, beweist, daß in Athen der gemeinste Mensch ein Ohr und ein Gefühl für die Schönheiten der Rede gehabt, das in Deutschland nur die wenigen Kenner haben. Noch verträgt das deutsche Ohr alles, so wie das deutsche Aug, wenn es nur nicht gegen eine Nationalmode streitet. In schönen Künsten aber ist noch nichts zur Mode worden. In Athen war eine ungewöhnliche Gebehrde des Redners, eine nicht ganz attische Redensart, eben so anstößig, als dem deutschen Volk eine ungewöhnliche Form des Huts wäre.**) Sah das ganze Volk in Athen auf Kleinigkeiten, wie viel mehr mußte der Redner in wichtigen Dingen sorgfältig seyn.

Ein Hauptgrund, warum bey jenen Alten, sowol alle schöne Künste überhaupt, als die Beredsamkeit insbesondere, zu einem höhern Grad der Vollkommenheit gekommen, liegt in der öffentlichen und feyerlichen Anwendung derselben, wodurch der Redner die wahre Begeisterung empfindet. Dieses fehlt auch in den größten Städten Deutschlands ganz, da selbst die Feyerlichkeiten der Religion alles Festliche und die Einbildungskraft ergreifende, verloren haben.

Hiezu kommt noch, daß durch weitere Ausbreitung der strengern Wissenschaften der Verstand mehr gewonnen, die Einbildungskraft aber und die Empfindung viel verloren haben. Wir sind in unserm ganzen Betragen trokener, kaltblütiger, bedächtlicher geworden. Es würde gegenwärtig lächerlich seyn, wenn ein Beklagter, um seiner Vertheidigung mehr Gewicht zu geben, die Portraite seiner Voraltern in die Gerichtsstube brächte: in Rom war dieses nichts außerordentliches. Der philosophische Geist unsrer Zeiten fodert, daß man sich an das Wesentliche seiner Materie halte: dieses aber ist dem Geist der Beredsamkeit entgegen. Die Vertheidigung des Cn. Plancius, die Cicero in einer langen Rede ausgeführet hat, würde von den guten Advocaten unsrer Zeit in zwanzig Worten vollkommen vollführet werden, und dem, der mehr als diese zwanzig nöthige Worte dazu anwenden wollte, würde es übel genommen werden. Dieser Geist der trokenen Gründlichkeit ist der Beredsamkeit ganz entgegen.

Bey diesen der Beredsamkeit so ungünstigen Umständen, müssen wir uns begnügen, wenigstens eine ganz kleine Anzahl Schriftsteller zu haben, (und diese hat Deutschland, wiewol erst seit kurzem) an denen man die zur Beredsamkeit nöthigen Talente nicht vermißt, und die die Hoffnung unterhalten, daß diese wichtige Kunst auch unter dem deutschen Himmel sich in ihrer Stärke zeigen werde, so bald die Umstände der Nation es zulassen werden.

*) Quorum semper fuit prudens sincerumque judicium, nihil ut possent, nisi incorruptum audire et elegans; sagt Cicero von den Atheniensern. Er sezt hinzu: Eorum religioni cum serviret Orator, nullum verbum insolens — nullum odiosum ponere audebat. Cic. Orat.

**) — ut Aeschini ne Demosthenes quidem videatur attice dicere — Itaque se purgans jocatur Demosthenes: Negat in eo positas esse fortunas Graeciae, huc an illuc manum porrexerit. Ibid.

Die

* *

Die eigentlichen Anweisungen zur Beredsamkeit werden sich bey dem Artikel Redekunst finden. —

Unter den allgemeinen, darüber geschriebenen Raisonnements, welche, mehr oder weniger, beytragen können, den Begriff davon zu bestimmen — obgleich in den mehresten der mir bekannten, eben so wie in dem vorhergehenden Artikel, immer die Beredsamkeit des eigentlichen Redners, und die Beredsamkeit des Dichters, des Geschichtschreibers und aller Arten von Schriftsteller, unter einander geworfen, oder doch nicht genau von einander unterschieden worden sind — scheinen, meines Bedünkens, nächst dem Phädrus des Plato (welcher, meines Erachtens, eher hierher, als, wohin man ihn gewöhnlich zu setzen pflegt, unter die eigentlichen Rhetoriken, gehört) die wichtigsten unter den, von Neuern, lateinisch geschriebenen, zu seyn: Erasmi Rot. de duplici copia, verborum et rerum, liber, Bas. 1517. 8. Lugd. Bat. 1655. 8. — Ger. Ioa. Vossii de Rhetor. natura ac constitutione ... liber. Lugd. Bat. 1622. 8. Hag. Com. 1658. 4. — De convenientia ac discrimine Oratoriae ac poeteos .... Auct. Christoph. Schradero, Helmst. 1661. 4. — De solutae ligataeque orationis limitibus ... scripf. Ioh. Val. Pietsch, Regiom. 1718. 4. — Ioh. Fr. Hauptmanni de intima eloquentiae cum dialectica conjunctione, epistola, Lipf. 1737. 4. — Ioa. Aug. Ernesti de eloquentiae in philosophia usu, Lipf. 1738. 4. — Ebend. Progr. de grata negligentia orationis, Lipf. 1743. 4. in den opusc. orat. Lugd. B. 1762. 8. Dissertatio de cognatione historiae et eloquentiae cum poesi ... scripsit Sam. Frid. Nath. Morus, Lipf. 1761. 4. — Aug. Carol. Briegleb oratio de philosophia ab eloquentiae studio non sejungenda, Ienae 1771. 4. — F. W. Goetzius de confinio poeseos et eloquentiae regundo, Lipf. 1774. 4. — — Von italienischen: Ragionamento della Lingua Toscana di Bernard. Tomitano ove si prova, la filosofia esser necessaria all perfetto oratore e poeta, Pad. 1542. 8. (3 Bücher) verm. unter dem Titel: Quattro libri della lingua Toscana, ebend. 1570. 8. — Due trattati da Guil. Camillo, l'uno delle materie, che possono venire sotto lo stile dell' eloquente, e l'altro della imitazione, Ven. 1554. 4. (die letztere Abhandlung ist gegen den Ciceronian. des Erasmus gerichtet) — Della Eloquenza, Dialogo di .. Dan. Barbaro ... Ven. 1557. 4. — Esame delle Retorica antica ed uso della moderna ... di Gul. Becelli, Veron. 1735. 4. 2 B. — Della dignità della eloquenza vulgare ... da Lud. Ant. Muratori, Ven. 1750. 8. lat. durch Greg. Trautwein, Oenip. 1757. 8. — — Von französischen Schriften: Traité de l'eloquence françoise et des raisons pourquoi elle est demeurée si basse von Guil. du Vair, in s. W. Rouen 1612. 8. S. 501 u. f. — Tableau de l'orateur françois, Lyon 1624. 12. — Portrait de l'Eloquence par Dupré, Par. 1625. 8. — Considerations sur l'eloquence françoise, von Fres. de la Motte le Vayer, Par. 1638. 12. — Reflexions sur l'usage de l'eloquence de ce tems en général von René Rapin, Par. 1672. 12. und im 2ten B. seiner Werke. — Les beautés de l'ancienne eloquence opposées aux affectations des modernes, par le St. Boissimon, Par. 1688. 12. — Pensées de la vraye et de la fausse éloquence in den Parrhasianis, Amst. 1699. 12. deutsch, Altenb. 1722. — Dialogues sur l'eloquence en général et sur delle de la chair en particulier von Franc. Salignac de la Motte Fenelon, Par. 1718. 12. deutsch, Halle 1734. 8. — das 11te Kap. in dem Traité du Beau des Crousaz, 1724. 12. 2 B. handelt de la beauté de l'eloquence — so wie der 2te Art. des 3ten B. in Rollins Manière d'enseigner et d'etudier les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. (deutsch, durch Joh. Joach. Schwabe, Leipz. 1738. 8.)

von der Beredsamkeit, und gegen das, was Rollin darüber gesagt hat, schrieb Balth. Gibert: Observations, par rapport à ce qui regarde l'eloquence etc. Par. 1727. 12. — Discours sur l'eloquence, von Jos. Thulier d'Olivet, bey seiner Uebers. der Catilinar. Reden des Cicero, Par. 1736. 12. — Connoissance des défauts et des beautés de l'eloquence et de la poesie, à la Haye 1751. 12. — De l'eloquence du Barreau, par Mr. Gin, Par. 1767. 12. — Ein Aufsatz des Hrn. von Voltaire über Beredsamkeit, in dem 2ten Th. der Nouv. Melang. S. 269. — — Von englischen Schriften: Essai of Eloquence von Hume; deutsch, im 4ten Th. seiner verm. Schriften, Hamb. 1755. 8. — A Portrait of Oratory .... by D. Gardner, Lond. 1765. 8. — in den Lectures des Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. handelt die 25-34 Vorlesung von den verschiedenen Gattungen der Beredsamkeit, von der Geschichte derselben, u. d. m. — — Von deutschen Schriften: Vernünftige Gedanken und Urtheile von der Beredsamkeit, Frankf. 1727. 8. — Heinr. Braun von der Kunst zu denken, als dem Grunde der wahren Beredsamkeit, Augsburg 1765. 4. — von den Gränzen des Poetischen in den Werken der Beredsamkeit von Nic. Joh. Nottbeck, Jena 1767. 8. —

Zur Kenntniß der Geschichte, der Eigenheiten, und des Geistes der Beredsamkeit bey verschiedenen Völkern, und zu verschiedenen Zeiten überhaupt, können folgende Schriften etwas beytragen: Traité de l'eloquence anc. et moderne par Mr. Simprov in dem 17ten B. des Extraord. du Mercure gallant, Janv. 1682. S. 150. — Matth. Asp. Dissertat. de Parallelismo Orator. vet. et recent. Upsal 1735. 8. — von dem Unterschiede der Beredsamkeit der Alten und der Neuern, von Joh. Chrstph Briegleb, Gött. 1767. 4. — — In Ansehung der Griechen insbesondre, die Gespräche des Plato, Gorgias, (deutsch, Zürich 1775. 8.) Hippias, Protagoras — Lud. Cresollii Theatrum veter. Rhetor. Orator. Declamator. quos in Graecia nominabant Σοφιστας, expositum libris V. in quibus omnis eorum disciplina, et dicendi et docendi ratio, moresque produntur, vitia damnantur ... Par. 1620. 8. und im 10ten B. des Gronovschen Thes. S. 1. u. f. — Georg. Nic. Kriegk Dissert. de Sophistar. Eloquentia, Ienae 1702. 4. — Ioh. Geo. Walchii Dissertat. de praemiis veter. Sophistar. Rhetor. et Orator. Ienae 1719. und in seinen Parerg. Academ. Lips. 1721. 8. S. 103. — Dissertations sur l'origine et les progrès de la rethorique dans la Grèce von Jacq. Hardion, 12 an der Zahl, in dem 13, 19, 22, 25, 30 und 36 B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — — In Ansehung der Römer: De caussis corruptae eloquentiae, Dialog. (gewöhnlich bey dem Tacitus abgedr. französ. von Morabin 1722. engl. im 74. von Fitzosborne letters, deutsch durch Gottsched bey der 2ten u. f. Ausgaben s. Redekunst.) — Considerations sur les progrès des belles lettres chez les Romains et les causes de leur decadence par Mr. l'Abbé le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. deutsch, Bresl. 1755. 8. — — In Ansehung beyder Völker: Brevis historia studior. Rhetor. apd. Graec. et Roman. von Joh. Clericus, bey seiner arte crit. Amstel. 1712. 8. P. I. Sect. I. cap. XVI. S. 337. — — In Ansehung der alten und neuern Völker zu gleicher Zeit: Traité de l'origine et du progrès de la Rhetorique chez les Hebreux, Grecs, Romains et François par Jean Frcs. Grandis, Par. 1656. 12. — I. Georg. Walchii dissertat. de fatis oratoriae artis inter Graec. Rom. et German. von Cstph. Cellarii oration. Lips. 1714. 8. — Chr. Gottl. Wilisch de fatis eloquentiae, Progr. tres, Annaeb. 1721-1723. 4. — Gottscheds ausführliche Redekunst, Leipz. 1739 und 1743. 8. hat eine historische Einleitung vom Ursprunge und Wachsthume der Beredsamkeit bey den Alten und von ihrem damahligen Zustande in Deutschland. — In des Juvenel de Carlencas Essai sur l'histoire des belles

les lettres etc. Lyon 1744. 12. 4 Vol. handelt das 4-7te Kap. des ersten Abschn. S. 125 u. f. des ersten B. der d. Uebers. von der Gesch. der Beredsamkeit unter Alten und Neuern. — In Joh. Andr. Fabricii Abriß einer allgem. Historie der Gelehrsamkeit, Leipz. 1752-1754. 8. die 261 u. f. S. des ersten, die 253 u. f. des zweyten, die 206 u. f. S. des dritten B. — In Lawsons Lectures concerning Oratory, Lond. 1758. 8. die 2, 5 und 6te Vorles. — In Blairs Lectures in der 25 und 26ten Vorles. — u. a. m. — — Ueber die Geschichte und die Eigenthümlichkeiten der Beredsamkeit in Deutschland, können besondre Erläuterungen geben: Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Leipz. 1732. u. f. 8. 32 St. — der deutschen Gesellschaft in Leipzig Nachrichten und Anmerkungen, welche die Sprache, Beredsamkeit und Dichtkunst der Deutschen betreffen, Leipz. 1740-1944. 8. 4tes Stück. — Beyträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Nationallitteratur, London (Bern) 1777. 8. 2 B. u. a. m. — — Ausser diesen finden sich in den mehresten Schriftstellern, welche über die Redekunst überhaupt oder einzele Theile derselben geschrieben haben, wie z. B. im Quinctilian, Longin, u. a. m. so wie in Schriften, welche den Geschmack u. d. D. betreffen, mehr oder weniger hierher gehörige Nachrichten. S. übrigens die Artikel **Redner, Lobrede** u. d. m. — —

Beschluß.
(Beredsamkeit.)

Ist in einer Rede eine kurze Zurükführung auf den Inhalt, wodurch dasjenige, was weitläuftig vorgetragen worden, in eine Hauptvorstellung vereiniget wird, durch welche man den Endzwek der Rede unmittelbar zu erreichen sucht. Von der Nothwendigkeit der Zurükführung vieler verbundenen Vorstellungen, auf eine einzige, haben wir in einem besondern Artikel gehandelt. Bey einer weitläuftigen Rede ist dieselbe am allernöthigsten und erfodert, wegen der Menge der Sachen, die größte Kunst. Daher Quintilian wol anmerkt, das hier mehr, als in irgend einem andern Theil einer Rede, die ganze Stärke der Beredsamkeit nöthig sey;*) und Cicero berichtet, daß bey den Gelegenheiten, wo verschiedene Personen verschiedene Theile der Reden verfertiget haben, ihm insgemein der Beschluß aufgetragen worden. Der Beschluß muß, so viel möglich ist, das ganze Wesen der Ausführung ins Kurze fassen: alles, was durch die Rede stükweise das Gemüth gerührt hat, oder der Einbildungskraft vorgestellt worden, muß darin auf einmal würken. Die nachdrüklichsten Worte, die kräftigsten Wendungen, die bündigsten Vorstellungen, müssen dabey angewendet werden.

Eigentlich ist der Beschluß der Rede dasjenige, um dessentwillen die ganze Rede gemacht worden ist. Diese enthält einen Hauptsatz: z. B. Titius ist des Hochverraths schuldig, weil er dieses oder jenes gethan hat. Sobald die Sache einer weitläuftigen Ausführung bedarf, so wird der Satz nur nach und nach, oder stükweis bewiesen. Keine von den besondern Abhandlungen der Rede beweist ihn ganz, oder hinlänglich. Nur alle besondere Theile derselben, in eine einzige Hauptvorstellung gesammelt, machen den Hauptsatz nebst dessen Beweis aus. Daher ist klar, daß der Beschluß das wesentlichste Stük der Rede sey. Ohne ihn ist sie wie ein Vernunftschluß, dem der Hintersatz fehlt.

Hieraus läßt sich überhaupt abnehmen, wie der Beschluß jeder Rede müsse beschaffen seyn. Er muß einer

*) At hic, si usquam, totos eloquentiae aperire fontes licet. Inst. L. VI. gegen das Ende des I. Cap.

einer Landcharte gleichen, welche in einem kleinen Raum alle die Länder und Oerter, wodurch man auf einer langen Reise gekommen ist, jedes nach seiner Lage und Verbindung, dem Auge auf einmal darstellt. Cicero verlanget in dem Beschluß einer gerichtlichen Rede drey Dinge, die er enumerationem, indignationem conquestionem nennt, oder die kurze Wiederhohlung der Beweise, die Vermehrung ihrer Wichtigkeit durch die Verabscheuung dessen, was der Gegentheil verlangt, und die Klage über die Ungerechtigkeit desselben.

Der pathetische Theil, oder die zwey letztern, durften vor den atheniensischen Gerichten nicht vorkommen. Die Richter sollten blos unterrichtet und nicht gerührt werden. Daher wurden eigene Herolde bestellt, die den Redner schweigen hießen, so bald er ins Pathetische verfiel. Aus eben dieser Ursache saßen die Richter des Areopagus im Finstern, weil sie sich durch die klägliche Gebehrden der Beklagten nicht wollten von der Unpartheiligkeit abreißen lassen.

Beschreibung.

(Beredsamkeit; Dichtkunst.)

Eine besondere Gattung der Rede, wodurch die Beschaffenheit einer Sache umständlich angezeiget wird. Es kommen sowol in der Beredsamkeit, als in der Dichtkunst Fälle, Sachen zu beschreiben, vor, wo die Beschreibungen wichtig sind, und wol überlegt werden müssen. Daher pflegen die Lehrer der Redner und der Dichter die Beschreibung, als eine zur Kunst gehörige Sache, in besondere Betrachtung zu nehmen.

Die Beschreibung betrifft entweder die allgemeine Beschaffenheit einer Gattung, oder die besondere Beschaffenheit eines einzelen Dinges. Im erstern Fall vertritt sie die Stelle einer Erklärung, im andern Fall ist sie ein Gemählde, wodurch wir die Beschaffenheit einer geschehenen oder würklich vorhandenen Sache erkennen.

Die erstere Art der Beschreibung kommt in solchen Reden vor, wo man aus allgemeinen Begriffen beweisen, oder den Zuhörer durch Schlüsse überzeugen will. Jeder Beweis über die Beschaffenheit einer Sache muß nothwendig aus allgemeinen Begriffen hergeleitet werden. Wer von einer Handlung beweisen will, daß sie gerecht oder ungerecht sey, muß den Beweis aus der Natur der Gerechtigkeit hernehmen. Der Philosoph bestimmt die allgemeine Natur der Sache durch Erklärungen. Diese schiken sich selten für den Redner, er giebt sie durch Beschreibungen zu erkennen. Die Erklärung giebt das Wesen der Sache zu erkennen; die Beschreibung aber legt von dem Wesen der Sache nur so viel an den Tag, als in dem Falle, wo sie gebraucht wird, nöthig ist. Daher sagt Cicero: Vocabuli sententia, breviter et ad utilitatem causae accomodate, describetur. Von dieser Art der Beschreibung ist in dem Artikel, Beweisgründe, gesprochen worden.

Die andre Art der Beschreibung zeiget die Beschaffenheit einer vorhandenen oder geschehenen Sache an. Sie ist ein Gemählde, wodurch etwas als gegenwärtig vor Augen gelegt wird. Sie kommt bey Rednern und Dichtern oft vor, und theilt sich wieder in zwey Arten, da sie entweder die Beschaffenheit einer auf einmal vorhandenen Sache, z. B. einer Gegend; oder einer sich nach und nach äußernden Sache, z. E. einer Begebenheit, ausdrükt. Die erstere Art kommt fast in allen Stüken mit einem Gemählde überein, und bekommt also auch gar oft den Namen eines Gemähldes. Bey Verfertigung einer solchen Beschreibung aber stoßen dem

dem Redner und dem Dichter Schwierigkeiten auf, die der Mahler nicht hat. Dieser stellt das, was auf einmal in die Augen fällt, auch auf einmal vor; jene können es nicht anders, als nach und nach vorstellen: zudem sieht das Auge unzählige Dinge, die die Rede nicht beschreiben kann, wenn sie nicht höchst langweilig werden soll. Dabey aber muß der Redner, so wie der Dichter, sich an die Regeln halten, die dem Mahler wegen der Anordnung und Gruppirung seines Gemähldes vorgeschrieben sind. Eine solche Beschreibung ist allemal eine sehr schwere Sache und gelingt nur großen Rednern und Dichtern. Es ist deßwegen denen, die sich auf die redenden Künste legen, sehr zu rathen, daß sie sich hierin fleißig üben. In Beschreibungen von Personen, ihrem Ansehen, ihrer Stellung und Haltung kann Homer zum Muster genommen werden, weil kein Mensch darin glüklicher ist, als er. In Beschreibung der Gegenden könnten aus dem Livius vollkommene Muster angeführt werden; eben so glüklich ist er in Beschreibung von der Lage gewisser Sachen, z. E. der Stellung zweyer Heere beym Anfang einer Schlacht. Höchst wichtig und auch überaus schwer sind die Beschreibungen gewisser Lagen bey Begebenheiten, da man verschiedene Personen nach dem Interesse, welches jeder an der Handlung nimmt, nach den besondern Empfindungen, die jeder dabey fühlt, nach jedes Stellung und Gebehrdung dabey, so zu beschreiben hat, daß aus dieser Beschreibung ein vollkommenes Gemähld entstehe. Dieses ist eine Hauptsache in der Kunst des epischen Dichters. Aber auch dem Redner ist sie bey gar vielen Gelegenheiten nöthig; denn bey Erzählung der geschehenen Sachen geben solche Gemählde bisweilen den größten Nachdruk und die stärkste Rührung.

Weniger schwer sind die Beschreibungen solcher Gegenstände, die sich nach und nach entwikeln, wenn nämlich nicht allzu viel Dinge auf einmal geschehen; denn in diesem Fall ist die Beschreibung unstreitig am schwersten; wie z. E. die Beschreibung einer großen Schlacht, die Beschreibung eines, ein ganzes Land verwüstenden, Zufalls, einer Ueberschwemmung, einer Pest, eines Erdbebens. An dergleichen Beschreibungen können nur Genies der ersten Größe sich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges wagen.

Wer diese Materie und die besonderen Kunstgriffe der Beschreibung ausführlich studieren will, der wird in Bodmers Werk von den poetischen Gemählden *) die vornehmsten Theile dieser schweren Kunst entwikelt finden. Hier merken wir nur an, daß die Beschreibung ein und eben derselbigen Sache, nach den verschiedenen Absichten des Redners und des Dichters, von ganz verschiedener Beschaffenheit seyn müsse. Will man durch die Beschreibung unterrichten, so muß sie ganz anders seyn, als wenn man rühren, oder belustigen will. Der Redner oder Dichter muß sich allemal, so wie der Mahler, den Zwek des Gemähldes, den bestimmten Eindruk, den es machen soll, so lebhaft als möglich vorstellen, damit das Gepräge seiner Beschreibung dem Charakter der Sachen genau angemessen sey.

* *

Von Beschreibung (und Erzählung) überhaupt handelt das 21te Kap. der Elements of Criticism (Th. 2. S. 325. 4te Ausg.) — Vortrefliche Winke, wie der

 Dichter

*) Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter, Zürich 1741. 8.

Dichter beschreiben soll, finden sich im Laocoon (wenn auch die, daraus gezogenen Folgen nicht ganz daraus fließen sollten) Crit. Wälder, I. S. 195. und besonders Hrn. Engels Anfangsgr. einer Theorie der Dichtungsarten S. 131 u. f. — — Von den Beschreibungen im epischen Gedichte, unter andern, Bossu, in dem Traité du poeme épique, Par. 1693. 12. S. 382. — —

Besetzung.

(Musik.)

Durch dieses Wort drükt man die Veranstaltungen aus, die bey Aufführung einer Musik wegen der Menge der Instrumente und Sänger für jede Stimme oder Parthie des Tonstüks gemacht werden. Man sagt, eine Parthie, z. B. der Baß, sey gut oder schlecht besetzt, wenn die Anzahl der, den Baß singenden oder spielenden, Personen hinlänglich, oder nicht hinlänglich ist, oder wenn ihre Fähigkeiten zum Singen oder Spielen gut oder schlecht sind.

Die Besetzung in Absicht auf die Menge der singenden und spielenden Personen kann nicht nach allgemeinen Regeln bestimmt werden. Es kömmt auf den Ort, wo die Musik aufgeführt wird, und auf die besondere Beschaffenheit der Tonstüke, an. In einer großen Kirche, oder auf einer großen Schaubühne könnten nicht leicht zu viel seyn; man kann sechszig, hundert und noch mehr Sänger und Spieler dazu nehmen. Eine genaue Ueberlegung aber gehört dazu, das Verhältniß der Instrumente so zu bestimmen, daß jede Parthie des Tonstüks sich gehörig unterscheide, und keine die andre verdunkle.

Das Wichtigste ist hiebey das Verhältniß der Bässe gegen die obern Stimmen, damit der Baß allezeit über alle andre Stimmen herrsche, weil dieses seine Natur ist.*) Im übrigen muß man sich hiebey nach dem richten, was Kenner aus einer langen Erfahrung für gut finden. Man sehe also über diese Materie, was Quanz in seiner Anleitung zur Flöte hierüber angemerkt hat.

*) S. Baß.

* *

Etwas von dem, was diesem Artikel fehlt, und durch das darin benannte Werk des Hrn. Quanz nicht gänzlich gelehrt wird, nähmlich die Bestimmung des Verhältnisses, wie eine Musik zu besetzen ist, findet sich in dem Artikel Orchestre des Rousseauschen Wörterbuches, und der Encyclopédie.

Bestätigung.

(Beredsamkeit.)

Ein Hauptheil einer lehrenden Rede, in welchem der Hauptsatz derselben, als ungezweifelt dargestellt wird. Die Absicht jeder Rede von dieser Art geht allemal dahin, daß das Urtheil des Zuhörers festgesetzt werde. Das Urtheil betrifft entweder die Würklichkeit einer Sache, oder ihre Beschaffenheit. Es giebt also zwey Arten von Hauptsätzen in untersuchenden Reden. Entweder wird darin die Würklichkeit einer Sache behauptet oder geleugnet; oder es wird von einer Sache, deren Würklichkeit ausgemacht ist, eine gewisse Beschaffenheit behauptet, oder diese wird ihr abgesprochen. In beyden Fällen müssen Gründe angeführt, Gegengründe widerlegt, und Zweifel gehoben werden; dadurch wird nämlich der Hauptsatz des Redners bestätiget, und deßwegen heißt der Theil der Rede, worin dieses geschieht, die Bestätigung.

Sie ist demnach der vornehmste Theil solcher Reden; der, worauf alles ankommt. Zur Bestätigung gehören die Beweise, die Widerlegung der Gegenbeweise und Hebung der Zweifel. Von jedem Stük wird

wird in einem besondern Artikel gesprochen.

Bewegung.

(Schöne Künste.)

Ist einer der Gegenstände der schönen Künste, so wie der Ton, die Farben und die Figur. Die Tanzkunst gründet sich größtentheils auf Bewegung, die Musik ahmet sie glüklich nach, und in den zeichnenden Künsten kommt viel schönes von der Vorstellung der Bewegung her. Das Eigenthümliche der Bewegung sind die verschiedenen Grade des Langsamen und Geschwinden, und darin allein liegen schon Gründe, wodurch die Bewegung der Schönheit fähig wird; weil dabey Mannigfaltigkeit und Abwechslung bey der Einförmigkeit statt findet. Wir haben an einem andern Orte *) angemerkt, wie aus der bloßen Bewegung etwas entstehen kann, das mit dem taktmäßigen Gesang eine Aehnlichkeit hat. Wenn man in der Bewegung ein gewisses Zeitmaß zur Einheit annimmt, so sind die Grade der Geschwindigkeit, wie Glieder eines Ganzen anzusehen; die Zeit, in welcher die Bewegung geschieht, und der Raum, durch welchen sie geschieht, können als das Ganze angesehen werden, welches aus sehr mannigfaltigen verbundenen Theilen besteht, und also der Schönheit fähig ist.

Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; nicht nur die, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft. Daher kann die Bewegung zum Zeichen oder Ausdruk dessen gebraucht werden, was in der Seele vorgeht. Hierin liegt der Grund eines großen Theils der Kunst, die Leidenschaften und andre Gemüthsfassungen durch den Takt in der Musik und in dem Tanz auszudrüken.

Es ist aber hiebey anzumerken, daß die Bewegung allemal den Begriff der Figur mit sich führe. Denn da sie nothwendig nach gewissen Linien geschieht, so kann eine sehr veränderte Bewegung den Begriff einer mannigfaltigen Figur erweken. Eben so kann im Gegentheil die bloße Figur den Begriff der Bewegung erweken, aus der sie entstanden ist, oder entstehen kann.

Aus diesem läßt sich begreifen, wie in der Bewegung gar mannigfaltige Schönheiten liegen können, wie der Begriff derselben in uns erwekt werde, wie folglich durch das Anschauen der Bewegung Lust und Unlust, Empfindungen und Leidenschaften können hervorgebracht werden. Die Theorie, welche das Schöne in der Bewegung überhaupt untersuchte, wäre die allgemeine Tanzkunst, wovon die besondere Kunst des Tanzens, und so gar ein Theil der Tonkunst, nur besondere Anwendungen wären. Die schöne Bewegung ist von der schönen Figur nur darin unterschieden, daß hier die Theile auf einmal neben einander sind, dort aber nach und nach auf einander folgen. Die schöne Bewegung ist eine sich beständig ändernde schöne Figur.

Damit wir die Schönheit der Bewegung deutlicher und richtiger erkennen; dürfen wir uns nur ein System verschiedener verbundenen Körper vorstellen, deren jeder seine eigene Bewegung hat, sich mit eigener Geschwindigkeit nach eigenen Linien und nach eigenen Richtungen bewegt. Man wird begreifen, daß bey der Einheit eines solchen Systems eine sehr große Mannigfaltigkeit möglich sey. Setzen wir nun noch hinzu, daß diese Körper an Größe und Figur so verschieden seyen, als an Bewegung, so bilden sich Begriffe von der höchsten Schönheit, die aus Bewe-

*) S. Takt.

Bewegung und Figur zugleich entstehen.

Hierin liegt der eigentliche Grund, der uns die Tanzkunst unter die schönen Künste zählen macht. Denn da ist das Schöne der Figur und Bewegung vereiniget. Wir können ohne Untersuchung und Nachdenken uns von der großen Macht der mit Bewegung verbundenen Figur überzeugen, wenn wir jemals den Reiz einer vollkommenen Tänzerin, und anderseits das Abscheuliche in gewissen krampfigten Bewegungen eines schon an sich mißgebohrnen Körpers empfunden haben. Es giebt Menschen, die von Natur aufgelegt sind, immer die angenehmsten, reizendsten Stellungen und Bewegungen aller Gliedmaßen zu treffen; alles lenkt sich bey ihnen nach dem besten Geschmak. So müssen vollkommene Redner und vollkommene Schauspieler gebildet seyn. Hingegen giebt es auch lebende Mißgeburten, die etwas so gar widriges, ekelhaftes oder fürchterliches in der Verziehung der Gliedmaßen an sich haben, daß man sie nur einmal sehen darf, um hernach auf immer bey jedem erneuerten Andenken derselben, Furcht oder Ekel zu empfinden. Gewisse elende Menschen erweken unser Mitleiden durch wenige Gebehrden weit lebhafter, als die beweglichste Rede thun würde.

Dieses soll jeden Künstler auf das Angenehme und Widrige in der Bewegung aufmerksam machen. Nicht blos den Tänzer, dessen eigentliches Studium sie ist, sondern auch den Tonsetzer, den Mahler und den Dichter. Denn daher werden sie bisweilen die höchste Kraft ihrer Vorstellungen nehmen können. Raphael hat nicht nur den höchsten Reiz der Bewegung, sondern auch das höchst widrige derselben in der Natur entdeket. Von dem letzten geben der Besessene in seiner Verklärung des Heilands, und der sterbende Ananias deutlichen Beweis.

Bewegung.

(Musik.)

Wenn man von der Bewegung eines Tonstüks spricht, so versteht man den Grad der Geschwindigkeit, in welcher der Takt nach dem Charakter des Stüks gespielt wird. Jedes Tonstük hat, nach Beschaffenheit der Empfindung, die es ausdrükt, einen geschwindern oder langsamern Gang, von dem man drey Hauptarten, den langsamen, den mäßigen und den geschwinden, unterscheidet. Jede Hauptart hat wieder ihre verschiedenen Grade; und der Tonsetzer zeigt den Grad der Bewegung allemal am Anfang des Stüks mit einem italiänischen Wort an. Die geschwinden Bewegungen werden durch Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro di molto, Allegro, Allegretto, die mäßigen durch Andante, Andantino, die langsamen durch Largo, Larghetto, Adagio, ausgedrukt. Von diesen besondern Graden der Bewegung ist unter diesen Namen das mehrere zu finden.

Hier ist überhaupt anzumerken, daß ein Tonsetzer zum richtigen Ausdruk der Musik nicht nur die Gattung der Leidenschaft oder Empfindung, die er vorstellen will, sondern deren besondere Schattirung, nach den Umständen, sich mit genauer Ueberlegung vorstellen müsse, ehe er die Bewegung seines Stüks bezeichnet. Dieselbe Leidenschaft spricht und würkt, nach den Umständen, bald schneller, bald langsamer. Ueberhaupt schikt sich zu fröhlichen Leidenschaften die geschwindre, zu zärtlichen die langsamere Bewegung, zu mäßigen aber die gemäßigte. Aber die Heftigkeit einer Leidenschaft läßt oft unbestimmt, ob die Bewegung sehr langsam, oder sehr geschwind seyn

seyn soll. Der Zorn erfodert eine geschwinde, und der heftige Schmerz gar oft eine langsame Bewegung. Dergleichen Umstände müssen genau überlegt werden, damit im Ausdruk nicht gegen die Natur angestoßen werde.

Niemand, als der, welcher ein Stük selbst gesetzt hat, ist im Stande den richtigsten Grad der Bewegung desselben anzugeben. Ein kleiner Grad darüber oder darunter kann der Würkung des Stüks viel Schaden thun. So viel Wörter man auch hiezu ausgedacht hat, so sind sie dennoch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch würkliche Festsetzung der Zeit, in welcher das ganze Stük gespielt werden soll, angezeigt werden. Wer sich ein Verdienst daraus macht, ein Stük von einem großen Meister vollkommen vorzutragen, der thut wol, dasselbe in der Art der vorgeschriebenen Bewegung sehr oft, bald etwas geschwinder, bald etwas langsamer zu spielen, und jedesmal genau auf die Würkung desselben Achtung zu geben, damit er hernach bey dem vortheilhaftesten Grad bleiben könne.

Verschiedene sehr gute Anmerkungen hierüber giebt Quanz in seiner Anleitung zur Flöte im XVII. Abschn. in der VII. Abtheil. §. 45. u. ff.

Bewegung. Bedeutet in der Musik auch noch die Fortrükung des Gesanges in den Stimmen, in Absicht auf das Steigen und Fallen. Ueber diese Bewegung geben die Tonlehrer verschiedene Regeln, wodurch man die fehlerhafte Fortschreitung durch Quinten und Octaven vermeiden kann. Diese Regeln findet man in dem Artikel Fortschreitung; hier aber werden die Arten der Bewegung erklärt.

Die gerade Bewegung wird die genennt, da zwey Stimmen zugleich steigen oder fallen. Die Seitenbewegung die, da die eine Stimme auf derselbigen Höhe bleibt, die andre aber steigt oder fällt; die Gegenbewegung aber die, da die eine Stimme steigt, indem die andre fällt.

Beweis.

(Beredsamkeit.)

Die Kunst, einen Beweis zu führen, scheinet der wichtigste Theil der Beredsamkeit zu seyn. In gerichtlichen Reden kommt auf die Beweise alles an; in berathschlagenden sehr vieles: aber auch außer diesen Hauptgelegenheiten hat man fast überall nöthig das Urtheil andrer zu lenken, oder sein eigenes zu rechtfertigen. Eigentlich besteht die ganze Beredsamkeit darin, daß man sich sowol des Urtheils, als der Empfindungen der Menschen durch die Rede bemächtige. Das erste geschieht durch überführende Beweise. Hiebey kommt es auf zwey Hauptstüke an, nämlich auf die Erfindung oder Ausforschung der Beweisgründe, und auf die richtige Anwendung und Ausführung derselben. Einige alte Lehrer der Redner haben jeden dieser beyden Punkte in besondern Abhandlungen ausgeführt. Die Wissenschaft der Erfindung und Erforschung der Beweisgründe wurde Topica genennt, und die, welche die Ausführung derselben lehrt, bekam den Namen Dialectica. Von der erstern wird in dem Artikel Beweisgründe gehandelt, und von der andern in dem Artikel Beweisarten. Aristoteles und Cicero haben über beyde gründlich geschrieben, und die stoische Schule, wie Cicero sagt, hat sich allein in der zweyten hervorgethan.

Hier bleibet übrig von dem zu sprechen, was der Redner überhaupt bey den Beweisen zu bedenken hat. Zu jedem Beweis werden zwey Eigenschaf-

schaften erfodert. Wahrheit, oder doch Wahrscheinlichkeit, und Deutlichkeit, oder wenigstens große Klarheit.

Die Wahrheit der Sache hängt zwar nicht von dem Redner ab, sie muß in der Sache selbst liegen; aber bey ihm steht es sie zu erforschen und andern fühlbar zu machen. So lang er die Wahrheit der Sache, die er behaupten will, nicht selbst einsieht, so ist es vergeblich den Beweis zu unternehmen; und wenn er so gar vom Gegentheil überzeuget ist, so muß er dieses sich nicht einfallen lassen. Wenn also der Redner sich in vorkommenden Fällen nicht blosstellen will, so muß er überhaupt, bey Erlernung der Kunst und in seinen Bemühungen in derselben vollkommener zu werden, sich eine große Gründlichkeit angewöhnen, und sich vor aller Spitzfindigkeit, der falschen Gründlichkeit kleiner Geister, mit äußerster Sorgfalt hüten.

Zu dem Ende muß er sich in gründlichen Wissenschaften fleißig üben, damit er sich ein scharfes Nachdenken angewöhne und aus seinem eigenen Gefühl wisse, was wahre Ueberzeugung sey. Hiernächst befleiße er sich auch überhaupt durch beständiges Nachdenken die Gründlichkeit des Geschmaks zu bekommen, wodurch in jeder Sache das Große und Wichtige von dem Kleinen und Unerheblichen richtig unterschieden wird. Er gewöhne sich, jede Vorstellung auf die Waage der gesunden Vernunft zu legen, um zu sehen, ob sie ein merkliches Gewicht habe. Das, was würklich wichtig ist, halte er allein werth, überdacht und dem Gedächtniß anvertraut zu werden; alles andre lasse er fahren.

Am allermeisten hüte er sich für Spitzfindigkeit, wodurch irgend ein Schein für das Ansehen einer Sache erzwungen wird, dessen Nichtigkeit eher durch die gesunde Vernunft zu fühlen, als durch den Verstand deutlich aus einander zu setzen ist. Es ist besser, daß man die Sachen, die nicht einen überwiegenden, sehr fühlbaren Grad der Wahrheit haben, für unausgemacht halte, wenn man sich gleich darin betröge, als daß man, von leichtem Geiste regiert, alles Scheinbare annehme, aus Furcht sich etwas gutes entgehen zu lassen.

Unumgänglich nothwendig ist es, um ein gründlicher Redner zu seyn, daß man keine falsche Sache zu beweisen übernehme, auch keine, zu deren Erhärtung man nicht offenbare Gründe vor sich sieht. Denn in diesen Fällen muß man Beweise erzwingen oder erschleichen. Erkennt man die Sache mit überlegender Vernunft für wahr, so wird man durch genugsames Nachdenken allemal auch einen richtigen Beweis dafür finden.

Diesen Geschmak der Gründlichkeit muß man durch fleißiges Lesen der vorzüglich gründlichen Reden der besten griechischen und römischen Redner und Philosophen erhöhen. Fürnehmlich müssen die besten Reden des Demosthenes und Cicero vielfältig gelesen werden.

Zu der Gründlichkeit in den Beweisen muß auch die Deutlichkeit hinzukommen. Zwar nicht die philosophische Deutlichkeit, die jede Vorstellung bis auf die einfachen Begriffe zergliedert, sondern die ästhetische Deutlichkeit, die bey dem klaren Gefühl der Sachen stehen bleibt. Der Redner bleibet in einzeln Begriffen bey der anschauenden Erkenntniß stehen, sucht aber denselben einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu geben.*) Diese Fertigkeit deutlich zu seyn, bekommt man nicht ohne große Bemühung und lange Uebung. Die meisten Menschen haben aus einer angebohrnen Trägheit des Geistes

*) S. Ueberzeugung.

Geistes sich angewöhnt, mit klaren und dabey verworrenen Begriffen und Vorstellungen zufrieden zu seyn. Diese unglükliche Trägheit muß der gute Redner schlechterdings überwunden haben. Er muß niemal zufrieden seyn, bis er jeder Vorstellung, die seinen Geist zu beschäfftigen würdig genug ist, den höchsten Grad der Deutlichkeit, der er fähig ist, gegeben hat. Zu dem Ende muß er sich unnachläßig in den Versuchen üben, alles deutlich zu sehen, und das, was er selbst so sieht, mit der höchsten Klarheit auszudrüken.

Eine wichtige Sache bey den Beweisen ist auch der Ton, in welchem sie vorgetragen werden. Man bemerkt bisweilen einen gewissen Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung von Seiten des Redners, der uns sanft, aber unwiderstehlich, zum Beyfall nöthiget, wenn wir auch sonst die Stärke des Beweises nicht einsehen, ja selbst da, wo gar kein Beweis angegeben wird. Denn so wie wir geneigt sind, mit dem Traurigen zu trauren und mit dem Lachenden zu lachen, so fühlen wir auch einen Hang demjenigen Beyfall zu geben, wovon wir andre überzeuget sehen. Es wird nicht überflüßig seyn hier ein Beyspiel anzuführen, darin dieser Ton der Wahrheit sich klar bemerken läßt, da man ohnedem ihn nicht beschreiben, sondern nur an Beyspielen merklich machen kann.

In der Andromache des Euripides wird diese unglükliche Prinzessin von der Hermione beschuldiget, daß sie durch allerhand Künste die Zuneigung des Neoptolemus gewonnen, und ihn ihr, als der rechtmäßigen Gemahlin und der Tochter des Menelaus, entzogen habe. Andromache beweist ihre Unschuld in folgender Rede.

„Sage mir doch, du junge, unerfahrne Königin, worauf sollte sich „mein Vorsatz, dich aus dem recht„mäßigen Ehebett zu vertreiben, „gründen können? Ist etwa itzt „Sparta geringer, als die phrygi„sche Troja, und geht diese jener an „Glükseligkeit vor? Bin ich etwa „frey, oder jung, oder zur Wollust „gebildet? Kann ich etwa aus Stolz „auf die Macht meiner (in der Asche „liegenden) Vaterstadt, oder auf „meine (umgebrachte) Freunde, es „versuchen, an deiner Statt in dei„nem Hause zu herrschen? Sollte „ich etwa Lust haben deine Unfrucht„barkeit hier zu ersetzen und Kinder „zu gebähren, mir zur größten Last, „und daß sie dir künftig zu Sclaven „dienten? Bilde ich mir etwa ein, „daß die Griechen des Hektors hal„ber mich so sehr lieben, daß sie mei„ne Kinder, wenn du keine hast, zu „Königen dieses Landes machen? „u. s. w.“ *) Jedermann fühlt den Ton der Wahrheit, womit Andromache hier ihre Unschuld beweist.

Wenn dieser Ton der Wahrheit zugleich durch den würklichen Ton der Stimme, durch die Stellung und Gebehrdung des Redners unterstützt wird, daß der Zuhörer fühlt, er rede aus innerster Ueberzeugung, so wird sein Beweis seine volle Würkung thun. So lange der Zuhörer ohne Vorurtheil ist, wird man ihn sehr geneigt finden, dem Beyfall zu geben, der etwas auch ohne Beweis in dem Ton der Wahrheit versichert. Bemerken wir an dem Redner eine bescheidene Zuversichtlichkeit in seine eigene Ueberzeugung, und ein natürliches einfaches Wesen, womit er uns dessen versichert, so ersetzt unser Herz, was dem Verstand fehlt, und wir glauben, ohne zu sehen. Läßt aber der Redner das geringste merken, daß er unsern Beyfall erzwingen will, so widersteht die Neigung der Ueberzeugung. Gar oft schadet er seinem Beweis, wenn er sich bey klaren

*) Eurip. Androm. VI. 190-202.

klaren Sachen zu lange aufhält, um sie noch deutlicher zu machen. Die wahre Gründlichkeit ist einfach und kurz. Gewisse Gründe sprechen durch die Sache selbst am lautesten, und ihre Stimme wird durch übertriebenes Bemühen des Redners geschwächt. Hieher gehört auch, was wir im nächsten Artikel von den pathetischen Beweisen anmerken.

Durch die Art des Vortrages kann der Redner einem Beweis sehr aufhelfen, oder schaden. Der stärkste Beweis kann durch einen schlechten und schwachen Vortrag seine Kraft verlieren. Das Klare kann durch die Aussprache und den Ton dunkel, das Kurze langweilig, und das Lebhafte schwach werden. Vornehmlich hat der Redner genau zu überlegen, wo eigentlich in seiner Rede der Ort ist, da natürlicher Weise verschiedene vorgetragene Gründe ihre Würkung nun auf einmal thun sollen. Da muß er alle Kunst anwenden sie gut zu vereinigen, den Verstand, die Einbildungskraft und das Herz des Zuhörers auf einmal lebhaft anzugreifen.

Bey der Bestätigung des Satzes, wozu mehrerley Beweise angeführt werden, kommt auch oft viel auf die Ordnung an, darin sie einander folgen. Die Frage ist oft untersucht worden, ob die starken oder die schwächern Gründe zuerst sollen aufgestellt werden. Quintilian rathet von den schwächern den Anfang zu machen.*) Allein die Sache scheinet mir nicht außer allem Zweifel. Wenn ein scharfsinniger Zuhörer einige schwache Beweise hinter einander anhört, so kann er leicht verdrüßlich werden und die Aufmerksamkeit auf stärkere verlieren. Auf der andern Seite kann man sagen,

*) Prout ratio causae cujusque postulabit, ordinabuntur, uno (ut ego censeo) excepto, ne a potentissimis ad laevissima decrescat oratio.

daß die letzten Eindrüke immer die wichtigsten sind. Man findet also bey großen Rednern Beyspiele von beyden entgegenstehenden Ordnungen.

Am sichersten scheinet es zu seyn, daß man die Hauptbeweise zuerst vorbringe. Hat man wahrscheinlicher Weise damit den Zuhörer nahe an die Ueberzeugung gebracht, so häufe man schnell noch verschiedene geringere Beweise zusammen und lasse sie in geschloßnen Gliedern den Zuhörer angreifen, so wird die Würkung nach Wunsch ausfallen.

Zur Erläuterung dieser Regel wollen wir setzen, man habe eine geschehene Sache durch Zeugnisse erhärtet, oder einen Satz durch andre Gründe so wahrscheinlich gemacht, daß dem Zuhörer nur noch wenige Zweifel übrig seyn können. Nun setze man gleich noch verschiedene kleinere Gründe nach, welche zeigen, daß die Sache der Natur der Personen, den Zeiten, den Umständen u. s. f. gemäß sey, so wird aller Zweifel verschwinden. Dieses will ohne Zweifel Quintilian durch folgende Regel sagen. Die stärksten Beweise, sagt er, muß man einzeln wol ausführen, die schwächern kurz aneinander drengen. — Wenn man einen beschuldiget, er habe einer Erbschaft halber einen Mord begangen, (und hätte z. E. den Hauptbeweis durch wahrscheinliche Zeugnisse geführt: so kann man, wenn die Umstände so sind, folgende Gründe noch hinzufügen:) Du hattest Anwartschaft darauf, du warst in Noth und damals von deinen Gläubigern am stärksten getrieben; dazu hattest du deinen Erblasser damals beleidiget, und wußtest, daß er das Testament eben ändern wollte. Man begreift leicht, daß solche geschlossene Gründe eine Sache außer Zweifel setzen müssen, von welcher man schon durch andre stärkere Anzeigen beynahe überzeuget worden.

Sind aber die Beweise so beschaffen, daß die schwächern den stärkern zur Grundlage dienen, daß sie erst dem Zuhörer vorläufig einige Zweifel benehmen, ihn in die Denkungsart setzen, die zur Würkung der stärksten Beweise nöthig ist, so muß die erwähnte Ordnung nothwendig umgekehrt werden.

Beweisarten.

Es ist nicht genug, daß der Redner die Gründe gefunden habe, aus welchen die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit einer Sache erkennt wird; er muß diese Gründe so zu behandeln und so vorzutragen wissen, daß sie ihre völlige Würkung thun; dieses ist eigentlich das vornehmste in der Kunst zu beweisen.*) Die Beweisgründe hat der Redner mit dem Philosophen und mit dem gemeinen Mann gemein; aber ihre Behandlung, die Art sich ihrer zu bedienen, ist ihm eigen. Dadurch kann er sich als einen großen Redner zeigen, daß er so gründlich als der Weltweise, obgleich nicht so abstrakt und nicht so genau methodisch; so einfach, als der gemeine Mann, aber nicht so nachläßig und so wankend, in seinen Beweisen ist.

Zu dieser rednerischen Behandlung der Beweise gehören verschiedene Dinge: die Form des Beweises an sich selbst; die Auszierung und Ausführung; der Ton und Vortrag desselben. Hier ist von dem ersten Punkt, nämlich der Form des Beweises, die Rede.

Die Beweisarten sind für den Redner dieselben, die der Philosoph braucht: alle Arten der Vernunftschlüsse nach ihren mannigfaltigen Formen und Gestalten. Jede Rede, oder ein Theil derselben, darin der Beweis einer Sache ausgeführt wird, muß sich in einen Vernunftschluß auflösen lassen, der, wenn der Redner gründlich gewesen ist, sowol in der Materie, als in der Form seine völlige Richtigkeit habe. Nun giebt es, wie bekannt, ungemein viel Arten solcher Vernunftschlüsse, deren jeder seine eigene Form und Gestalt hat. Der Redner muß diejenige zu wählen wissen, die der besondern Beschaffenheit seiner Materie am gemäßesten und zugleich für seine Zuhörer die einleuchtendste ist. Der Philosoph sieht in der Wahl der Beweisart auf Kürze und Deutlichkeit, der Redner aber auf Klarheit und Sinnlichkeit.

Also ist der Grundriß einer jeden Abhandlung der beweisenden Rede, oder eines Haupttheils derselben, allemal ein Vernunftschluß von drey oder von zwey Sätzen. Diesen zu erfinden ist die erste Arbeit des Redners. Wenn Cicero gegen den Cäcilius beweisen will, daß er und nicht dieser zum Ankläger des Verres müsse bestellt werden, so macht er diesen Vernunftschluß. „Wen der Beleidigte zum Ankläger seines Feindes „haben will, der muß ihm auch ge„geben werden. Nun verlangen die „Einwohner Siciliens mich und kei„nen andern: also muß ich die Klage „gegen den Verres führen.“ Der erste Theil der Rede ist eine Ausführung dieses Vernunftschlusses, und so verhält es sich mit jeder beweisenden Rede.

Da es unendlich weitläuftig seyn würde, Regeln für die Wahl jeder besondern Form der Vernunftschlüsse zu suchen, so begnügen wir uns, die zwey Hauptarten der Beweise näher zu betrachten, und das Wesentlichste, was der Redner dabey zu bedenken hat, anzuführen.

Die zwey Hauptarten der Beweise sind die, welche Cicero mit dem Namen

*) Est prudentiae paene mediocris, quid dicendum sit videre; alterum est, in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quae dicenda sunt copiose, ornate, varieque posse dicere, Cicero.

men Inductio und Ratiocinatio bezeichnet.*) Die erstere besteht darin, daß man aus ähnlichen Fällen schließt; die andere schließt aus der nothwendigen Verbindung der Begriffe.

Die Induction besteht also darin, daß man für die Wahrheit, welche man beweisen will, Fälle aussucht, in welchen dieselbe ganz unzweifelhaft und offenbar ist, hernach aus diesen besondern Fällen entweder einen allgemeinen, oder auf einen andern besondern, jenen ähnlichen Fall, passenden Schluß macht. Dergleichen ist dieses:

„Wenn ein junger Mensch von einem Flötenspieler in seiner Kunst so „unterrichtet worden ist, daß er schon „sehr gut gespielet hat, hernach aber „von einem schlechten Spieler wieder „verdorben worden ist: kann man „denn die Schuld, daß er schlecht „spielt, auf den ersten Meister legen? „— Keinesweges. Oder wenn ein „Hofmeister seinem Untergebenen gu„te und bescheidene Sitten ange„wöhnt hat, dieser aber sich hernach „durch andere wieder zu schlechten „und groben Sitten hat verführen „lassen, wird man dieser Sitten hal„ber den ersten Hofmeister beschuldi„gen? — Gewiß nicht. So wird „man auch dem Sokrates die Schuld „nicht beymessen können, daß die „Jünglinge, denen er Lust zur Tu„gend gemacht hat, nachher von an„dern verführet worden."**) Dieses ist die Beweisart, deren sich Sokrates mit so glüklichem Erfolg bedient hat. Ihr größter Vortheil besteht darin, daß sie die Erkenntniß der Wahrheit in ein Gefühl derselben verwandelt. Sie schikt sich sowol für einfältige als gelehrte Zuhörer; jenen wird sie durch ihre Faßlichkeit angenehm, diesen durch das lebhafte Gefühl der Wahrheit und durch den Reiz der Aehnlichkeit.*) Mit der Fabel und mit der Allegorie kommt sie darin überein, daß sie ein lebhaftes und unwandelbares Gefühl der Wahrheit erweket.

Die Induction kann verschiedene Gestalten annehmen. Sokrates kleidete sie fast allezeit in Fragen ein, so wie es sich zur Beredsamkeit des Umganges am besten schiket. Die Moralisten geben ihr auch eine andere Form, indem sie einen oder mehr ähnliche Fälle, an denen die Wahrheit leicht zu fühlen ist, als Beschreibungen, Gemählde oder Erzählungen, anbringen und so zeichnen, daß der Zuhörer alles vor sich zu sehen glaubt.

Bey Behandlung dieser Beweisart hat der Redner vornehmlich auf folgende Dinge zu sehen: 1. daß die Wahrheit, wovon er überzeugen will, in den ähnlichen Fällen, die er anführt, völlig offenbar sey. 2. Daß diese Fälle eine vollkommene Aehnlichkeit mit dem Falle haben, über welchen eigentlich das Urtheil des Zuhörers soll festgesetzt werden. 3. Daß dieser nicht gleich merke, wohin die angeführten ähnlichen Fälle zielen, damit er desto freyer von allem Vorurtheil sich dem Gefühl des Wahren überlasse.

Dazu gehören besondere rednerische Gaben, die vielleicht seltener sind als irgend ein anderes Talent des Redners. So wenig glänzendes die vollkommene Induction hat, so schwer ist es, dieselbe zu erreichen. Wer nicht vorzüglich die Gabe hat, von den gemeinsten Dingen, nicht nur ohne Niedrigkeit, sondern interessant zu sprechen, muß sich nicht daran wagen; denn die ähnlichen Fälle müssen nothwendig von Dingen hergenommen werden, die täglich vorkommen, die also nicht den geringsten Reiz

*) Omnis igitur ratiocinatio aut per *inductionem* tractanda est, aut per *ratiocinationem*. de Invent. L. I.

**) S. Xenophons Memor. Socr. L. I.

*) S. Aehnlichkeit.

Reiz haben, als den sie durch die Kunst des Redners bekommen.

Die zweyte Hauptart der Beweise ist die, welche durch Entwiklung der Begriffe zum Zwek kommt. (Ratiocinatio.) Diese haben die Gestalt eines förmlichen und vollständigen Vernunftschlusses (Syllogismus), der aus zwey Vordersätzen und dem daraus fließenden Schlußsatz bestehet. Diese Beweisart ist demnach nicht so popular, als die erstere; sie ist mehr philosophisch, als rednerisch. Die ganze Abhandlung der Rede, in der ein solcher Beweis geführt wird, muß sich auf drey Sätze bringen lassen. Die beyden Vordersätze müssen, wie aus der Vernunftlehre bekannt ist, unläugbar seyn, wenn die Ueberzeugung folgen soll. Daher entstehen also bey dieser Beweisart die fünf Theile der Abhandlung, deren Nothwendigkeit Cicero gegen einige Lehrer der Redner behauptet.*) Der erste Theil enthält den deutlichen Vortrag des Obersatzes. Der zweyte Theil enthält die vollkommene Bestätigung dieses Satzes. Wenn diese so vollendet ist, daß kein Zweifel übrig bleiben kann, so folget der Untersatz, als der dritte Theil; hierauf dessen Bestätigung, die den vierten Theil ausmacht; und endlich der Schluß, als der fünfte Theil. Der zweyte und vierte Theil sind die wichtigsten; deßwegen auch die Redner allemal den größten Fleiß auf dieselben wenden.

Diese Beweisart behandelt der Redner anders als der Philosoph, indem er die Begriffe nie bis auf ihre einfachesten Theile entwikelt. Er bleibt bey blos klaren Begriffen stehen, wenn er sie nur dem anschauenden Erkenntniß fühlbar genug machen kann. Hauptsächlich aber unterscheidet er sich durch die Erweiterung seiner Sätze und durch die Art, die Begriffe festzusetzen. Der Philosoph begnügt sich, jeden der drey Sätze seiner Vernunftschlüsse kurz und bestimmt durch das Subjekt und das Prädicat auszudruken. Der Redner drukt den Satz auf mehrere Arten, durch Umschreibung und durch Erweiterung aus; er wiederholt ihn mit andern Worten und in andern Wendungen: er sucht ihn nicht nur dem Verstand, sondern so viel möglich auch der Einbildungskraft und dem Gefühl einzuprägen. In Entwiklung der Begriffe bleibt der Redner bey dem Zusammengesetzten stehen, wo der Philosoph alles, bis auf das Einfache, zergliedert: eine Beschreibung, ein Gemähld, ein Beyspiel, oder ein Bild dienet ihm statt einer Erklärung, wenn nur der Begriff dadurch einen großen Grad der Klarheit bekommt. Der Philosoph begnüget sich mit einem Beweisgrund zur Bestätigung eines Satzes, er scheinet gegen seine Zuhörer ganz gleichgültig zu seyn; der Redner führt mehrere an, um das ganze Gemüth von der Wahrheit der Sache einzunehmen; ihm ist daran gelegen, daß seine Zuhörer so lange bey jeder Sache verweilen, bis sie sich mit aller möglichen Kraft dem Gemüthe eingeprägt hat. Er läßt kein Mittel unversucht, der Wahrheit neue Kraft zu geben, und füget einen pathetischen Beweis hinzu. Dieser besteht darin, daß in dem Zuhörer solche Leidenschaften erwekt werden, die für den Schluß sprechen; Mitleiden mit dem Beklagten, Zorn gegen den Ankläger ꝛc. So macht er aus einem Vernunftschluß, den der Philosoph in einem Athem vorbringt, eine lange Rede, in welcher wechselsweise Verstand, Einbildungskraft und Empfindung für die Wahrheit der Sachen interessirt werden.

*) De Invent. L. I.

Beweisgründe.

Zugestandene oder offenbare Wahrheiten, aus welchen der Beweis anderer, in Zweifel gezogener, Wahrheiten hergeleitet oder wahrscheinlich gemacht wird. Wenn in einer Klagsache jemand eines Diebstahls beschuldiget wird, und der Ankläger die Wahrheit der Beschuldigung damit erweisen will, daß der Beklagte seit der Zeit des geschehenen Diebstahls reich ist, da er sonst arm gewesen, so ist diese schnelle Veränderung der Armuth in Reichthum der Grund des Beweises. Die Erfindung der Beweisgründe ist ein wichtiger Theil der Beredsamkeit: deswegen haben auch die alten Lehrer der Redner, besonders Aristoteles und Cicero, weitläuftig von dieser Sache geschrieben.

Die Erfindung der Beweisgründe wird dadurch sehr erleichtert, daß man dem Redner die Quellen anzeiget, aus welchen in verschiedenen Fällen die Beweisgründe zu schöpfen sind.

Es giebt überhaupt zwey Wege, eine Sache zu erweisen: die Erfahrung, und die Vernunftschlüsse. Beweise durch Vernunftschlüsse nennten die Alten überlegte, durch Kunst geführte Beweise, da sie die, welche aus der Erfahrung genommen werden, unkünstliche hießen. Diese sind Zeugnisse, Documente und Schriften. Die Quellen der andern sind mannigfaltig, und bedürfen einer nähern Erforschung.

Es giebt ebenfalls zwey Hauptwege, eine Sache vernunftmäßig zu beweisen: ein gerader, der ohne alle Umschweife zum Zwek führet, und ein Umweg, welcher vorher auf andere Wahrheiten leitet, von denen hernach ein gerader Weg zu derjenigen hinführt, die zu erweisen ist. Man betritt den geraden Weg, wenn man den Beweis unmittelbar aus der Natur der Sache, wovon die Rede ist, herleitet, und man nimmt den Umweg, wenn man etwas, das außer der Hauptsache liegt, zum Grunde des Beweises legt, und hernach hieraus durch natürliche Verbindung zur Hauptsache kommt. In Fragen, die gewisse Vorfälle, oder geschehene Sachen betreffen, kann man oft aus genauer Betrachtung der vorgegebenen Sache und ihrer Umstände zeigen, daß das Vorgeben falsch ist. Dies ist der gerade Weg zu beweisen. Liegt in der Sache selbst nichts, woraus der Beweis könnte geführt werden, so findet sich oft, zu demselben Behuf, etwas außer ihr. Man beweist nämlich, daß die Sache, wenn sie wahr wäre, diese oder jene Folge hätte nach sich ziehen müssen, und zeiget, daß dieses nicht geschehn. Daraus schließt man, daß also das Vorgeben falsch sey; dies ist ein Umweg. Eben dieses hat auch in Fällen statt, wo die Beschaffenheit einer Sache untersucht wird. Nämlich die Beschaffenheit der Sache, welche man erhärten will, wird entweder aus der Natur der Sache geradezu erwiesen, oder man erweist die Richtigkeit einer andern Sache, und zeigt hernach, daß aus dieser auch jene nothwendig folge.

Wir müssen aber, um diese Sache näher zu beleuchten, die besondern Fälle dieser beyden Hauptgattungen der vernunftmäßigen Beweise betrachten. Dasjenige, was man beweisen will, läßt sich allemal auf einen einfachen Satz bringen, in welchem von einer Sache etwas gesagt wird; das ist, nach den Ausdrüken der Schulen zu reden, wo ein Subjectum und ein Praedicatum ist. Mithin kann der Redner sich umsehen, ob die Natur des einen oder des andern ihm den besten Grund zum Beweis abgebe. Er wird bald sehen, welche von beyden ihn am sichersten zum Zwek führen. Wir wollen setzen,

der

der Redner habe unternommen, einen der Verrätherey gegen den Staat angeklagten zu vertheidigen: so ist der Satz, den er zu beweisen hat, dieser: Dieser Mann hat den Staat nicht verrathen. Der Beweis soll aus der Natur der Sache genommen werden.

Hiebey ist offenbar, daß der Redner entweder den Begriff des Staats, oder den Begriff des Verraths zum Grunde legen kann. Findet er, daß die That, wenn sie gegen den Staat unternommen wäre, würklich eine Verrätherey wäre, so muß er suchen zu beweisen, daß sie nicht gegen den Staat, sondern gegen gewisse Personen unternommen worden; z. E. gegen einige Glieder der Regierung, die man nicht mit dem wahren Souverain verwechseln muß. Ist aber der Fall so, daß die Handlung würklich den Staat betrifft: so muß der Redner seinen Beweis aus der Natur der Handlung hernehmen und zeigen, daß sie fälschlich eine Verrätherey genennt werde.

Ein nachdenkender Redner kann selten lange im Zweifel stehen, ob er seinen Beweis aus der Natur des Subjecti oder das Praedicati hernehmen soll; denn nach genauer Untersuchung der Sache, wird er bald finden, aus welchem die größte Ueberzeugung zu bewürken möglich sey. Weiß er zum voraus, auf welches von beyden der Ankläger hauptsächlich die Klage gründen wird: so ist seine Wahl oft dadurch bestimmt. Können ihm beyde zu Beweisgründen dienen, und er ist ungewiß, worauf der Ankläger hauptsächlich bestehen wird: so kann er einen doppelten Beweis führen, den einen aus der Natur des Subjecti, den andern von dem Praedicato hergenommen.

Bey einem aus der Natur der Sache hergenommenen Beweis setzt Cicero drey besondere Fälle. Entweder gründet sich der Beweis auf die ganze Natur und das Wesen der Sache, so daß der Redner beweisen kann, das Wesen derselben mache sein Vorgeben nothwendig; oder wenn das Wesen der Sache nicht kann bestimmt werden, so nimmt man alle ihre Eigenschaften besonders und zeiget, wie jede den Satz bestätiget; oder die Hauptsache kommt nur auf eine einzige Eigenschaft der Sache an, so hält man sich an dieser allein. Im ersten Fall ist also der Beweisgrund die Sacherklärung (definitio rei); im zweyten die Zergliederung der Sache, wodurch alle ihre Eigenschaften angegeben werden (partium enumeratio); endlich im dritten Fall ist der Beweisgrund eine Worterklärung, da man aus dem Namen der Sache, wodurch ihr eine gewisse Eigenschaft beygelegt wird, den Beweis herleitet (ex notatione). Folgende drey Beyspiele werden diese drey Arten der Beweisgründe erläutern.

Beweis, der aus der Erklärung der Sache hergenommen ist. „Wenn „die Majestät des römischen Staats „in seinem Ansehen und in seiner „Würde besteht, so beleidigt der diese „Majestät, welcher den Feinden des „römischen Volks sein Heer überliefert; nicht der, welcher denjenigen, „der dieses gethan hat, dem Volke „zur Bestrafung einliefert.“ Hier wird der Beweis auf die Erklärung des Begriffs Majestät gegründet.

Beweis aus der Zergliederung der Sache. „In diesen Umständen waren nur drey Wege möglich. Ent„weder, man mußte dem Befehl des „Senats gehorchen; oder man muß„te eine neue Berathschlagung veran„lassen; oder man mußte endlich nach „seinem eigenen Gutdünken handeln. „Eine neue Berathschlagung zu ver„anlassen, hieß sich zu viel heraus„nehmen; nach Gutdünken zu han„deln, wäre Vermessenheit: also blieb „nichts übrig, als dem Befehl des „Senats zu gehorchen.“

Beweis aus der Worterklärung. „Wenn der ein Consul genennt wird, „welcher dem Vaterland mit gutem „Rath und mit That beysteht: was „hat denn Opimius anders gethan?“

Kann man auf keinem dieser geraden und kurzen Wege zum Beweis der Sache kommen, weder durch das Subjectum noch durch das Praedicatum des Hauptsatzes, so muß man sich außer der Sache nach irgend einer Wahrheit umsehen, mit welcher der zu erweisende Satz in einer solchen Verbindung steht, daß er selbst aus jener herzuleiten sey. Hier ist es nun unmöglich, alle einzelne Fälle solcher Verbindungen herzusetzen. Cicero giebt deren dreyzehn an; und Aristoteles, der jede Frage durch alle Abtheilungen erschöpfen wollte, zählt über dreyhundert. Wir überlassen jedem diese Dinge in den Topicis dieser Lehrer selbst nachzusehen.

Ist der Redner ein Mann, der sich lang in Untersuchung der Wahrheit geübt hat, so werden ihm ohne künstliche Hülfsmittel die Dinge einfallen, welche mit seiner Hauptfrage in Verbindung stehen; besonders, wenn er sich überhaupt auf die Art, wie wir im Art. Erfindung gezeigt haben, im Erfinden geübt hat. Wir wollen also hier nicht weiter gehen, als daß wir diese Materie mit einem guten Beyspiel erläutern.

Es ist keine Wahrheit, sie gehöre in die Classe der Begebenheiten, oder unter die Erforschungen der Vernunft, die nicht entweder in wesentlichen oder zufälligen Dingen mit andern Wahrheiten in irgend einer Art der Beziehung stehe. Es müssen andre Dinge ihr vorgehen, oder zugleich neben ihr seyn, oder darauf folgen. Eine Begebenheit muß Veranlassung, Gelegenheit, Ursachen gehabt haben; sie steht mit der Zeit und andern zugleich vorhandenen Umständen in Verbindung; sie hat endlich ihre Folgen. So muß auch ein Satz der Vernunft seine Gründe haben, aus denen er begreiflich wird; es müssen andre Wahrheiten zuvor erkannt gewesen seyn, ehe er hat können erkannt werden; er muß gewisse Folgen haben. Ist der Satz unstreitig wahr, so müssen alle die, welche ihm entgegen stehen, falsch seyn; alle die aber, welche er voraussetzt, wahr.

Wenn also die deutlichen Begriffe von dem Subjecto oder Praedicato des Hauptsatzes entweder fehlen, oder nicht ausführlich genug sind, die Sache zu beweisen; oder wenn in einer geschehenen Sache nichts widersprechendes ist, wenn sie nicht kann geleugnet werden, um einen Beklagten zu retten; wenn sein Charakter nichts zu seiner Vertheidigung an die Hand giebt: so muß man alsdenn auf alle Dinge acht haben, die mit der Hauptsache in irgend einer Verbindung stehen, oder eine Beziehung auf sie haben.

Wir wollen demnach in einer Frage, die von Vernunftschlüssen abhängt, setzen, man wolle erweisen, daß eine begangene That nicht gegen die Gesetze streite, und man habe sich vergeblich bemüht, in der Natur der Handlung, und in dem Sinn der Gesetze, etwas zur Entschuldigung zu entdeken, so wird man auf andere Sachen, worauf die Gesetze oder die Handlung sich beziehen, denken müssen. Man beweist z. E. daß die Handlung einerley ist, mit einer andern bekannten, welche jedermann für unschuldig und rechtmäßig gehalten hat. Oder man beweist aus Beyspielen, daß das Gesetz auf eine gewisse Weise müsse verstanden werden, und zeiget daraus, daß es auf den Fall, wovon geredet wird, nicht gehe. Man kann bisweilen auch aus den offenbar schlimmen Folgen, die ein Gesetz haben müßte, wenn es auf gewisse Weise verstanden würde, zeigen, daß es auf den vorhabenden Fall nicht gehe.

Eben so geht es mit Begebenheiten. Man beweist, daß der Beklagte damals, als sie geschehen, an einem entlegenen Ort gewesen; daß er unmittelbar vorher, oder nachher, Sachen gethan, wodurch diejenige der man ihn beschuldiget, unmöglich, oder höchst unwahrscheinlich wird.

Bewundrung.

(Schöne Künste.)

Eine lebhafte Empfindung der Seele, die aus Betrachtung einer Sache entsteht, welche unsre Erwartung übertrifft. Man wird finden, daß bey der Bewundrung immer ein Bestreben des Geistes ist, die Gründe der Sache, die uns in Verwundrung setzet, zu begreifen. Je verborgener sie sind, desto größer wird die Bewundrung, und sie kommt auf den höchsten Grad, wenn etwas unsern Begriffen widersprechend scheinendes dabey ist. Wenn man mit Herrn Home zwey Arten dieser Empfindung unterscheiden, und mit seinem Uebersetzer *) mit den Namen **Verwundrung** und **Bewundrung** belegen will, so würde ich der Empfindung, welche aus einer gegen unsre Vermuthung sich ereignenden Begebenheit entsteht, den Namen Verwundrung beylegen, und die Empfindung, welche aus Betrachtung einer außerordentlichen und unbegreiflichen Kraft entsteht, Bewundrung nennen. Man könnte diese einen Affekt des Geistes nennen: denn sie hat mit den Affekten dieses gemein, daß sie mit einem lebhaften Bestreben seine Begriffe zu der Größe, die man vor sich sieht, zu erheben verbunden ist. Vermuthlich hat **Descartes** deßhalben die Bewundrung unter die Leidenschaften gezählt. **Wolf** aber hat sie darum davon ausgeschlossen, weil dieses lebhafte Gefühl mit keiner offenbaren Zuneigung oder Abneigung gegen die bewunderte Sache verbunden ist, ob sich gleich etwas diesem ähnliches dabey zu zeigen scheinet.

Wie dem aber seyn mag: so ist dieses offenbar, daß die Bewundrung eine der lebhaftesten Empfindungen sey, die zur Beförderung des Guten, und zur Vermeidung des Bösen fürtreffliche Dienste thun kann. Und in so fern ist sie eine von den Empfindungen, welche die Künste vorzüglich müssen zu erweken suchen. Sie wird aber eben so wol durch einen hohen Grad des Bösen, als des Guten hervorgebracht. Die außerordentliche Bosheit des Satans bey **Milton**, und **Klopstok**, oder gewisser Menschen in den Trauerspielen des Shakespear, setzet uns ebeo so stark in Bewunderung, als die erhabenen Charaktere der Helden in dem Guten. Jenes würkt Abscheu und Verwünschung, dieses Ehrfurcht und Bestreben zur Nachahmung des Guten. Dieses alles ist so offenbar und so bekannt, daß es keiner weitern Ausführung bedarf.

Wir können also gleich diese Regel festsetzen, daß der Künstler die Gelegenheit, uns in Bewundrung zu setzen, niemal muß ungenutzt vorbey gehen lassen. Die Gelegenheiten zeigen sich überall, wo große Charaktere und große Handlungen können vorgestellt werden: im epischen Gedicht, im Trauerspiel, in der Ode, im historischen Gemählde, in Abbildung einzeler Personen durch den Pinsel oder durch den Meissel, und in ernsthaften Arten der Musik. Die besondern Quellen des Wunderbaren haben wir an einem andern Orte beschrieben. *)

Der Künstler, welcher Bewundrung erregen will, muß nicht nur die Quellen des Wunderbaren kennen,

*) S. Homes Grundsätze der Critik 1 Th. S. 343. der deutschen Uebersetzung von 1763.

*) S. Wunderbar.

er muß selbst groß denken und groß fühlen: gemeine Künstler erreichen diesen Grad der Würkung niemal. Wem die Natur die Größe der Seele nicht gegeben hat, der unternehme es nicht, uns in Bewundrung zu setzen. Der, dem in der Natur alles scherzt und lacht, oder dem in den Handlungen der Menschen und in den Begebenheiten, alles eine possierliche Seite hat; der, der überall Witz und ein feines Spiel der Phantasie sucht; wen eine angenehme Blume oder eine liebliche Gegend mehr rühret, als ein rauschendes Wasser oder ein wildes Felsgebürge: alle diese würden sich vergeblich bemühen, unsre Bewundrung zu erweken. Hat aber die Natur die Anlage zum Großen in die Seele geleget, so kann ein ernstliches Nachdenken über die größten Gegenstände in der Natur und in den Sitten, eine fleissige Uebung alles auf große Gesichtspunkte zu führen, der Umgang mit großmüthigen Männern, fleißiges und ernsthaftes Studium der erhabensten Werke der Künste, desto fähiger machen, durch seine Werke Bewundrung zu erweken.

* *

Von Bewunderung handelt, nächst dem, von Hrn. Sulzer, angeführten Home, noch Hr. Riedel in seiner Theorie XI. S. 155 u. f. 1te Ausg. — S. übrigens den Artikel **Erhaben.**

Beyspiel.

(Redende Künste.)

Jede Vorstellung des Allgemeinen durch das Besondere, kann in weitläuftigem Sinn ein Beyspiel genennet werden; in so fern gehören die aesopische Fabel, die Parabel, die Allegorie, zum Beyspiel. In der engern Bedeutung aber ist es ein besonderer Fall, in der Absicht angeführt, daß das Allgemeine der Art oder der Gattung, wozu er gehört, mit Vortheil daraus erkennt werde.

Man bedienet sich des Beyspiels sowol in der gemeinen und täglichen Rede, als in dogmatischen Schriften sehr häufig, um allgemeine Sätze, Regeln, Erklärungen durch dasselbe zu erläutern: so wie die Rechenmeister, wenn sie eine Regel geben, sogleich einen besondern Fall anführen, an dem sie dieselbe Stük für Stük erklären. Die Redner und Dichter haben selten nöthig, Beyspiele in dieser Absicht anzuführen, weil sie selten solche allgemeine und abstrakte Dinge vorbringen, die ohne Beyspiele nicht deutlich genug gefaßt würden. Dennoch brauchen sie das Beyspiel sehr häufig, um dasjenige, was an sich selbst schon verständlich genug ist, mit ästhetischer Kraft zu sagen und recht sinnlich zu machen.

Die Anmerkung, daß jeder des andern Zustand für besser hält, als den seinigen, ist an sich schon verständlich genug; dennoch drükte Horaz sie durch Beyspiele aus:

> O! fortunati mercatores, gravis annis
> Miles ait, multo iam fractus membra labore.
> Contra Mercator, navim jactantibus austris,
> Militia est potior. — —
> Agricolam laudat juris legumque peritus.
> — —
> Ille — —
> Solos felices viventes clamat in urbe.*)

Die Würkung des ästhetischen Beyspiels ist verschieden. Es kann dienen, die allgemeine Wahrheit, zu deren Behuf es angeführt worden ist, auf eine ästhetische Art zu beweisen, indem es uns Fälle zu Gemüthe führt, die wir erlebt haben, die uns also die Wahr-

*) Serm. I, 1.

Wahrheit fühlbar machen. Von dieser Art ist das angeführte. Denn wer einige Erfahrung hat, muß dergleichen Reden würklich gehört haben. Diese Art, Wahrheiten, die jeder aus besondern Fällen unmittelbar abnehmen kann, durch Anführung solcher Fälle, als Beyspiele, einzuprägen, ist durch die ganze Beredsamkeit und Dichtkunst von sehr grossem Nutzen. Im Grunde ist es eine Beweisart durch Induction,*) und die beste Art zu überzeugen. Dergleichen Beyspiele kann man beweisende Beyspiele nennen; insgemein werden viele nach einander angeführt. Man kann sie hinter dem Satz, dessen Beweis sie sind, anführen, oder demselben vorhergehen lassen. Die Geschiklichkeit, solche Beyspiele gut zu wählen, und (nach Beschaffenheit der Umstände) kurz oder naiv, oder nachdrüklich, oder mahlerisch vorzutragen, ist eines der wichtigsten Talente der Moralisten.

Bisweilen dienen solche Beyspiele, wenn mehrere hinter einander kommen, blos dazu, daß der Leser Zeit habe, sich die allgemeine Wahrheit, an welcher er ohnedem nicht zweifeln würde, durch die Wiederholung derselben, desto sicherer einzuprägen, damit sie unvergeßlich bleibe. Daher werden bisweilen die gemeinesten und bekanntesten Wahrheiten von mehrern Beyspielen begleitet, nur daß der Leser sich dabey aufhalte. Was ist bekannter, als daß der, der einmal gestorben ist, für immer todt ist? Aber Horaz führt Beyspiele davon an:

> Cum semel occideris, et de te splendida Minos
> Fecerit arbitria,
> Non Torquate genus, non te facundia, non te
> Restituet pietas:
> Infernis neque enim tenebris Diana pudicum
> Liberat Hippolytum;
> Nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
> Vincula Pirithoo. *)

*) S. Beweisarten.

Man könnte diese Beyspiele verweilende Beyspiele nennen; weil sie durch die Verweilung bey einer bekannten Wahrheit sie tiefer einprägen. Man trifft nirgend mehr Beyspiele dieser Art an, als beym Ovidius, dem gleich bey jedem allgemeinen Satz hundert besondre Fälle ins Gedächtniß kommen.

Bisweilen dient das Beyspiel, der Wahrheit, die es enthält, einen Schmuk zu geben, wodurch sie reizender wird. So braucht Horaz, anstatt der vorher angeführten lehrenden Beyspiele, für dieselbe Wahrheit ein andermal naive, mahlerische:

> Optat ephippia bos piger; optat arare caballus.

Von dieser Art sind auch diese Beyspiele des La Fontaine von der Wahrheit, daß jeder Mensch sucht sich über seinen Stand zu erheben:

> Tout bourgeois veut batir comme les grands Seigneurs,
> Tout petit prince a des Ambassadeurs,
> Tout Marquis veut avoir des pages.

Diese Art des Beyspiels, das der Vorstellung eine besonders kräftige Gestalt oder Farbe giebt, um sie dem Gemüthe desto lebhafter einzuprägen, hat wieder gar vielerley Formen, die sich nicht alle entwikeln lassen. So hat folgende Art des Beyspiels eine ungemeine Kraft. Horaz will die allgemeine Lehre anbringen, daß Uepigkeit und großer Aufwand sich nicht einmal durch großen Reichthum entschuldigen lassen. Anstatt blos allgemein zu sagen: das Geld könnte besser angewendet werden, sagt er dieses in Beyspielen, die er noch dazu in dringenden Fragen vorträgt:

 Cur

*) Od. Lib. IV. 7.

Cur eget indignus quisquam, te divite? quare
Templa ruunt antiqua Deum? Cur, improbe, carae
Non aliquid patriae tanto emetiris acervo?*)

Die Beyspiele können nach der besondern Absicht, die man dabey hat, allgemeiner seyn, oder aus ganz einzeln Fällen genommen werden; sie können erdichtet oder wahr seyn. Darüber lassen sich keine Regeln geben; Redner und Dichter müssen fühlen, was sich zu ihrer Absicht am besten schiket. Eine besondre Kraft haben die Fälle, da man erst allgemeine Beyspiele anführt, und dieselben denn noch mit einem einzelen, dem Zuhörer gegenwärtig vor Augen liegenden Fall bestätiget. So kann ein Redner, der von Unglüksfällen gesprochen hat, und denn sich selbst noch als ein besonders Beyspiel anführt, gewiß seyn, Mitleiden zu erweken. Man erwäge, wie rührend folgendes ist: Cum saepe antea, Iudices, ex aliorum miseriis et ex meis curis laboribusque quotidianis, fortunatos eos homines iudicarim, qui remoti a studiis ambitionis otium ac tranquillitatem vitae secuti sunt, tum vero in his L. Muraenae tantis tamque improvisis periculis, ita sum animo affectus, ut non queam satis, neque communem omnium nostrum conditionem, neque huius eventum fortunamque miserari: qui primum, dum ex honoribus continuis familiae maiorumque suorum, unum ascendere gradum dignitatis coactus est, venit in periculum, ne et ea quae relicta, et haec quae ab ipso parata sunt, amittat. Deinde propter studium novae laudis, etiam in veteris discrimen adducitur.**)

Je näher vor unsern Augen die Fälle liegen, die als Beyspiele angeführt werden, desto größer ist ihre Kraft, fürnehmlich aber ist dieses von rührenden und pathetischen Beyspielen zu verstehen. So wie ein Unglüksfall, der in einem entfernten Lande sich zugetragen hat, uns weniger rührt, als der in unserm Vaterlande geschehen, und der am allermeisten, der sich in unsrer Nachbarschaft und vor unsern Augen ereignet: so ist es auch mit den Beyspielen.

*) Sermon. II. 2. 103.

**) Cic. Or. pro Muraena c. 17.

Beywort.

(Redende Künste.)

Ein Wort, welches einem andern das den Hauptbegriff der Vorstellung enthält, hinzugefüget wird, um dem Hauptbegriff eine ästhetische Einschränkung zu geben. In folgender Beschreibung, die Haller von einem Spiel des Landmanns, in den Alpen giebet,

Dort fliegt ein schwerer Stein nach dem gesteckten Ziele,
Von starker Hand beseelt, durch die zertrennte Luft.

sind die durch andere Schrift ausgezeichnete Worte, Beywörter. Man kann sie weglassen, ohne daß die Hauptvorstellung dadurch in ihren wesentlichen Theilen Schaden leidet: allein sie dienen, diese Hauptvorstellung durch Nebenbegriffe ästhetisch, das ist, sinnlicher zu machen.

Es giebt eine andre Art Beywörter, die man grammatische nennen könnte, weil sie das sind, was die Grammatiker Adjectiva nennen, und die man mit den ästhetischen nicht verwechseln muß. Sie sind nothwendig zu dem eigentlichen Sinn der Rede, die ästhetischen aber zufällige Bestimmungen desselben. Wenn der angeführte Dichter sagt:

Denn ein gesetzt Gemüth kann Galle süsse machen,
Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

so sind die Wörter gesetzt und verwöhnt, grammatische, nicht ästhetische Beywörter. Denn sie sind

zu dem Ausdruk des Hauptbegriffs nothwendig: er fehlt ganz, die Rede hat keinen Sinn mehr, wenn man sie wegläßt.

Außer diesen beyden Arten giebt es noch eine dritte, welche die Grammatiker Nomina patronymica nennen, die hauptsächlich dazu dienen, die Namen der Personen mit einem Ehrentitel zu begleiten. So ist der Ausdruk Pius Aeneas, ποτνια Ἥρη u. d. gl. Diese werden fast allezeit gebraucht, so oft die Hauptnamen der Personen genennt werden, ohne daß man dabey eine besondre ästhetische Absicht hat.

Die ästhetischen Beywörter, welchen man sonst den Namen Epitheta giebt, dienen demnach, Vorstellungen, die ohne sie schon durch die Hauptwörter richtig bezeichnet sind, durch Nebenbegriffe einen ästhetischen Werth zu geben. Wenn man in ihrer Wahl glüklich ist, so kommt oft die größte Kraft der Vorstellung von ihnen her. Z. Ex.

> Illi robur et aes triplex
> Circa pectus erat, qui *fragilem truci*
> Commisit pelago ratem.
>
> *Hor.* I. 3.

Sie gehören überhaupt in die Classe der Ausbildungen, von denen wir in einem eigenen Artikel gehandelt haben.

Eben die Grundsätze, nach welchen ein verständiger Künstler die Ausbildungen beurtheilt, dienen uns, den rechten Gebrauch und die Beschaffenheit der Beywörter zu bestimmen. Man kann leicht zu viel oder zu wenig darin thun; und so wie die Ausbildung uns überhaupt von dem Verstand des Künstlers einen vortheilhaften oder nachtheiligen Begriff giebt, so thut es, in Ansehung des Dichters, der Gebrauch dieser Beywörter.

Wie etwa große Männer nicht besser, als mit ihren bloßen Namen, können genennet werden, so giebt es auch Vorstellungen, die schon in ihrer Anlage, in ihren wesentlichsten Theilen groß und vollkommen ästhetisch sind, und deßwegen in dem Ausdruk keine Auszierung durch Beywörter nöthig haben; vielmehr würden sie dadurch geschwächt werden. Um diese Anmerkung zu erläutern, wollen wir folgende Stelle, aus Herrn Ramlers Passions-Cantate, dem Leser vorhalten:

> Gethsemane! Gethsemane! wen hören deine Mauren
> So bange, so verlassen trauren?
> Ist das mein Jesus?
> Bester aller Menschenkinder!
> Du zagst, du zitterst gleich dem Sünder,
> Dem man sein Todesurtheil spricht.

Diese ganze Vorstellung hat etwas Großes, das durch keine Nebenbegriffe kann verstärkt werden. Hätte der Dichter etwa gesagt: Und dies ist mein göttlicher Jesus? — Du zitterst gleich dem elenden Sünder, dem man sein gerechtes und fürchterliches Todesurtheil ankündiget:— so hätte aller Aufwand dieser Beywörter, die Vorstellung nicht nur nicht verstärkt, sondern geschwächt.

Wenn Cäsar, da er den Brutus unter seinen Mördern erblikt, ihm zuruft: Auch du Brutus, so sagt dieses, alles was der Diktator hier sagen will, in der vollkommensten Stärke; und wenn man dem Brutus ein Beywort geben wollte: Auch du mein väterlich geliebter, mein so sehr verpflichteter Brutus, so würde die Stärke der Rede nicht das geringste gewinnen. In dergleichen Fällen muß man sich der Beywörter gänzlich enthalten.

Auch in dem entgegengesetzten Fall, bey Vorstellungen, welche nur des Zusammenhangs halber da sind, und die der Dichter mit Fleiß etwas aus den Augen wegsetzt, würde man die Beywörter sehr zur Unzeit anbringen. Die Mahler setzen oft in einem Hintergrund, oder im stärksten Schatten

ten einzele Figuren oder Gruppen hin, die blos des Zusammenhangs halber, oder eine sonst leere Stelle auszufüllen, da sind. Diese können sie durch keinen lebhaften Pinselstrich erheben, weil sie sonst zu starke Würkung thäten, und das Auge von wesentlichen Gegenständen abzögen. Eben diese Beschaffenheit hat es mit einigen Vorstellungen in redenden Künsten. Was seiner Natur nach in der Dämmerung liegen muß, das soll nicht ans Licht gebracht werden. Wenn ein Dichter uns auf die Handlungen eines streitenden Helden aufmerksam machen will, so muß er sich hüten, durch ein unzeitiges Beywort die Aufmerksamkeit auf das Gerassel seines Wagens, oder das Stampfen seines Pferdes, zu lenken.

Die größte Vorsichtigkeit im Gebrauch der Beywörter, hat man da nöthig, wo man andre Personen redend einführt. Man muß auf das genaueste erwägen, wie viel einzele Begriffe nothwendig in den Vorstellungen der redenden Person liegen, und gerade nur so viel ausdruken. Man muß allezeit daran denken, daß die Beywörter den Hauptwörtern untergeordnet sind. Wo diese schon alles sagen, was an diesem Orte, nach diesen Umständen, hinreichend ist, da muß jedes Beywort vermieden werden.

In der Geschichte des Geschmaks älterer und neuerer Zeiten findet man, daß ein Ueberfluß der Beywörter allemal die erste Anzeige des sich verderbenden Geschmaks gewesen ist. In Griechenland, in Rom und in Frankreich, hat sich dieser Ueberfluß gezeiget, so bald die goldnen Zeiten der Dichtkunst und Beredsamkeit anfiengen, einer verdorbenen Periode Platz zu machen.

Diesemnach muß der Gebrauch der Beywörter, auf die Fälle eingeschränkt werden, wo die Vorstellung durch die Hauptbegriffe noch nicht ästhetisch genug ist. Und damit wir ihren Gebrauch desto bestimmter anzeigen können, müssen wir uns erinnern, daß der ästhetische Stoff von dreyerley Art ist; daß er entweder die Phantasie mit lebhaften Bildern anfüllt, oder dem Verstand helle und große Begriffe darbietet, oder die Empfindung erregt.

Nach dieser dreyfachen Absicht müssen die Beywörter gewählt werden. Entweder zeichnen sie uns die Sachen sinnlich vor, oder sie erhellen und verstärken unsre Begriffe, oder sie reizen die Empfindungen.

Sinnliche und mahlerische Beywörter sind da, wo man würklich durch die Rede mahlen will, ganz unentbehrlich, weil ohne sie das Gemählde entweder die kleinen Umstände nicht ausdrukt, oder durch weitläuftigere Bezeichnung derselben sehr langweilig seyn würde. Man überlege, um diese Anmerkung völlig zu fassen, folgende Stelle:

> Er treibt den trägen Schwarm von schwer beleibten Kühen,
> Mit freudigem Gebrüll, durch den bethauten Steg;
> Sie irren langsam um, wo Klee und Mutten blühen,
> Und mähn das zarte Gras mit scharfen Zungen weg.

Läßt man die Beywörter weg, so fehlt dem Gemählde das wahre Leben; will man die Umstände, die durch sie bezeichnet werden, anders vorstellen, so wird man langweilig.

Will man nicht mahlen, sondern etwas stark, neu, kurz, oder naiv sagen: so können auch dazu die Beywörter die besten Mittel abgeben. Will man rühren, durch welche Gattung des Leidenschaftlichen es sey, so können wohlgewählte Beywörter ungemeine Dienste dabey thun.

Ueberhaupt also sind sie zu gar allen Gattungen der ästhetischen Kraft die beste Würze, die den Hauptvorstellungen den größten Nachdruk geben. Hingegen ist auch nichts abgeschmak-

schmakteres, als eine von schwachen, unbestimmten, oder müßigen Beywörtern angefüllte Schreibart. Auch die ist zu verwerfen, da die Beywörter zwar nicht müßig sind, aber Nebenbegriffe ausdrüken, die den Hauptzwek nichts angehen, sondern blos den Witz und besondere Einfälle des Redners oder Dichters, anzeigen sollen.

Wie die Dichtkunst überhaupt sinnlicher ist, als die Beredsamkeit, so bedienet sie sich der Beywörter häufiger, als diese. Desto mehr aber muß der Dichter sich hüten, daß ihn der Vers nicht verleite sich derselben ohne Noth zu bedienen. Dazu kann insonderheit der Hexameter leicht verführen. Beyspiele davon sind so leicht anzutreffen, daß es unnöthig ist solche hier anzuführen.

Bezifferung.

(Musik.)

Die Bezeichnung der Accorde des Generalbasses, durch Ziffern oder durch andre Zeichen. Derjenige, welcher den Generalbaß spielt, schlägt mit der linken Hand die Töne des Basses an, mit der rechten Hand aber die, zu den Baßtönen gehörigen, Accorde. Man ist gewohnt, nur die Baßtöne durch Noten auszudrüken, die Accorde aber durch Ziffern, welche über die Baßnoten gesetzt werden. Es giebt zwar Spieler, die sich berühmen, den Generalbaß ohne Bezifferung richtig zu spielen; allein dieses ist nur alsdenn möglich, wenn sie die Partitur des Tonstüks vor sich haben. Da es eine ganz bekannte Sache ist, daß über einerley Baß mehrere, ganz von einander abgehende, Harmonien können genommen werden: so ist offenbar, daß der Generalbaßspieler ohne Bezifferung nicht wissen kann, welche von allen möglichen Harmonien der Tonsetzer gewählt hat, und es geschieht nur von ohngefehr, wenn er die wahre trifft. Wir wollen denen, die sich berühmen, einen unbezifferten Generalbaß richtig zu spielen, das Urtheil eines der größten Meister zur Warnung anführen. „Wir sehen allenthalben, (sagt er) daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anfoderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren; und man sieht zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestalt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte.*)“ Es ist also nicht zu zweifeln, daß die Bezifferung des Generalbasses eine ganz nothwendige Sache sey.

Deßwegen ist auch zu wünschen, daß die größten Meister sich vereinigen möchten, die vollkommenste Bezifferung ausfindig zu machen, und dieselbe alsdenn durchgehends einzuführen. Denn noch itzt ist die Methode zu beziffern nicht nur unvollkommen, sondern auch wankend, indem einerley Accorde nicht immer auf einerley Art bezeichnet werden.

Die gewöhnlichen Bezifferungen werden hier nicht angeführt, weil sie, jede in dem Artikel von dem Accord, den sie bezeichnet, besonders angezeiget worden. Also wird hier nur dasjenige angeführt, was die Bezifferung überhaupt betrifft.
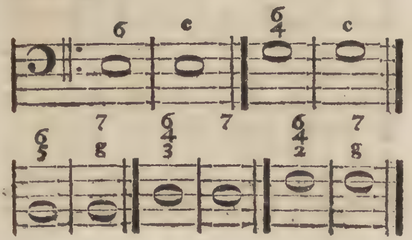
Die Unvollkommenheit derselben erhellet daraus, daß es auch bey den mit größtem Fleiß bezifferten Bässen so sehr schwer ist, alle Fehler zu vermeiden. Der Begleiter muß, außer den vor sich habenden Zeichen, noch gar zu viel besondre Regeln in acht nehmen, um nicht zu fehlen. Denn zur guten Begleitung wird nicht blos erfodert, daß man zu jeder Baß-

 note

*) S. Bach über die wahre Art das Clavier zu spielen. II. Theil. S. 298.

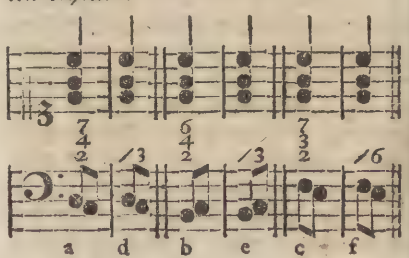
note den rechten Accord nehme, sondern, daß er in der schiklichsten Höhe, und in der schiklichsten Gestalt genommen werden. Bis itzt ist noch keine Bezifferung bekannt, die diese beyden Umstände andeutet. So begnüget man sich z. B. den Sextenaccord durch die Ziffer 6 anzudeuten; ob aber die Sexte oben, oder unten, oder in der Mitte liegen soll, ob sie verdoppelt werden soll, ob man die Terz dabey verdoppeln, oder ob man die Octave dazu nehmen soll, wird durch keine Bezifferung angedeutet. Daher entstehet die Nothwendigkeit der erstaunlichen Menge von Regeln, die auch bey bezifferten Bässen noch in acht zu nehmen sind. Ein andre Unvollkommenheit ist die Menge der Zeichen, die oft zu einem einzigen Accord erfodert werden; von denen noch dazu jedes durch ✕ oder b oder ♮ kann verändert werden; da es denn kaum möglich ist, in der nöthigen Geschwindigkeit sich in alles zu finden.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich, diesen Unvollkommenheiten der Bezifferung abzuhelfen, wenn nur die besten Meister sich die Sache mit Ernst angelegen seyn ließen. Wir wünschten vornehmlich, daß ein Kunstverständiger versuchen möchte, ob nicht die Bezifferungen dadurch zu erleichtern wären, daß man über der Baßnote, so oft es angeht, mit einem Buchstaben den Ton anzeigte, dessen Dreyklang, oder Sexten- oder Septimenaccord, den eigentlichen zum Baß gehörigen Accord ausmacht. Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern:



Der gemeine Sextenaccord in der ersten Abtheilung könnte so angedeutet werden, wie in der zweyten Abtheilung zu sehen ist, wo der Buchstabe c andeutet, daß die rechte Hand den zu c gehörigen Dreyklang anschlägt. Der Quartsextenaccord der dritten Abtheilung würde ebenfalls durch c angezeiget; der $^{6}_{5}$ Accord auf H könnte durch $^{7}_{g}$ angedeutet werden, weil der Septimenaccord von G, mit der rechten Hand gegriffen, den $^{6}_{5}$ Accord zu H ausmacht. So würde also dasselbe Zeichen $^{7}_{g}$ anstatt der drey verschiedenen Bezifferungen $^{6}_{5}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, dienen können. Wir überlassen den Meistern der Kunst, dieser Sache nachzudenken, und das Urtheil zu fällen, ob auf eine solche Art die so gar große Anzahl der Bezifferungen oder sogenannten Signaturen nicht zu vermeiden, und dadurch die ganze Sache zu erleichtern wäre.

Oft werden die Bezifferungen entweder aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wol aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Ansehen zu geben, ohne Noth vermehret, da sie auf durchgehende Baßnoten gelegt werden, wie aus folgenden Beyspielen erhellet:



Es ist ganz ungereimt, die Bezifferungen so anzubringen, wie hier bey a, b und c, da die bezifferten Noten nur durchgehend sind. Verständige Tonsetzer schreiben diese Fälle wie bey d, e und f steht, um anzuzeigen, daß die zur zweyten Note gehörige

hörige Harmonie, gleich auf der ersten angeschlagen werde.

Diese ganze Materie von der vollkommensten Bezifferung verdient von einem erfahrnen Tonsetzer vom Grund aus untersucht zu werden, damit einmal eine so gar wichtige Sache zu einer größern Vollkommenheit könne gebracht werden.

* *

Das Werk des Hrn. Rameau: Dissertation sur les differentes methodes de l'accompagnement, Par. 1742. 4. handelt hiervon.

Bild.

(Redende Künste.)

Ein sinnlicher Gegenstand, der in der Rede entweder blos genennt, oder ausführlich beschrieben wird, in so fern er durch seine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. So wird der Schlaf ein Bild des Todes, der Frühling ein Bild der Jugend genennt, und so singt Haller:

> Ihr Wälder, wo kein Licht durch finstre Tannen strahlt,
> Wo sich in jedem Busch die Nacht des Grabes mahlt u. s. f.
> Seyd mir ein Bild der Ewigkeit.

Die Bilder erweken klare und lebhafte Vorstellungen, die sehr faßlich sind, und darin man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blik, erkennt. Wenn sie eine fühlbare Aehnlichkeit mit abstrakten Vorstellungen haben, so können sie also mit grossem Vortheil an deren Stelle gesetzt werden. Sie thun alsdenn in der Rede den Dienst, den eine gemahlte Landschaft thut, die man jemandem vorlegt, um ihm einen Begriff von der Gegend zu machen, die dadurch abgebildet ist; folglich sind sie Gemählde der Gedanken.

Die Bilder veranlassen ein anschauendes Erkenntniß der abgebildeten Sachen; sie geben den abstrakten Vorstellungen einen Körper, wodurch sie faßlich werden. Gedanken, die wegen der Menge der dazu gehörigen Begriffe schwerlich mit einem Blik könnten übersehen werden, lassen sich dadurch festhalten. Also dienen die Bilder überhaupt, die verschiedenen Verrichtungen des Geistes zu erleichtern. Hiezu kommt noch, daß das Vergnügen, welches allemal aus Bemerkung der Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbilde entsteht, die Eindrüke desto lebhafter und unvergeßlicher macht.

So lang eine Sprache an allgemeinen Ausdrüken arm ist, muß nothwendig das meiste durch Bilder ausgedrükt werden: daher sind die Reden der noch wenig gesitteten Völker durchaus mit Bildern angefüllt. Aber auch da, wo man die Gedanken allgemein ausdrüken könnte, werden die Bilder gebraucht, um die Vorstellungen ästhetisch zu machen: daher die Dichter vorzüglich, und nach ihnen die Redner, einen vielfältigen Gebrauch davon machen.

Sie bekommen aber nach ihrer äusserlichen Form und auch nach der Art, wie sie angebracht werden, verschiedene Namen. Sind sie blos besondere Fälle, an denen man das Allgemeine leichter erkennen soll, so werden sie **Beyspiele** genennt; sind sie Dinge von einer andern Art, die neben das Gegenbild gestellt werden, so bekommen sie nach Beschaffenheit der Sache den Namen der **Vergleichung** oder des **Gleichnisses**, wobey die gewöhnliche Vergleichungswörter wie, alswie, gleichwie, u. d. gl. gebraucht werden. Setzt man sie aber ganz an die Stelle der abgebildeten Sache, so daß diese gar nicht dabey genennt wird: so bekommen sie insgemein den Namen der Allegorie, auch bisweilen der Fabel, der Parabel, oder des allegorischen Bildes. Diejenigen Bilder, die nur beyläufig, ohne die Vergleichungsformeln, und so gebraucht werden, daß

daß die Hauptsache ihren eigentlichen Namen behält, ihre Eigenschaften oder Würkungen aber durch Bilder ausgedrükt werden, bekommen den Namen der Metaphern, wie wenn man sagt: Die Jugend verblüht bald.

Die Haupteigenschaften eines Bildes sind diese: Es muß von bekannten Dingen hergenommen werden, die man sich leicht und mit großer Klarheit vorstellt; es muß eine genaue Aehnlichkeit mit dem Gegenbild haben; diese Aehnlichkeit muß schnell bemerkt werden können, so bald man das ganze Bild gefaßt hat; die Gattung der Dinge, woraus es genommen ist, muß nichts an sich haben, das dem Charakter des Gegenbildes entgegen sey. Man sieht ohne Mühe die Nothwendigkeit dieser Eigenschaften der Bilder ein.

Wegen der letzten Eigenschaft muß man am sorgfältigsten seyn, weil der Mangel derselben sehr widrige Würkung thun kann. Ernsthafte Vorstellungen würden durch comische Bilder, hohe Dinge durch niedrige, ganz verdorben werden. Nur bey scherzhaftem Vortrag ist es nicht nur erlaubt, sondern sehr vortheilhaft, diese Regel zu überschreiten, indem das Widersprechende oder Widerartige zwischen dem Bild und dem Gegenbild, eine Hauptquelle des Scherzhaften ist, wie an seinem Orte gezeiget wird.

Die Quellen, woraus die Bilder geschöpft werden, sind mannigfaltig: die leblose Natur; die Kunstwerke; die Sitten der Thiere und der Menschen; die Geschichte; die Mythologie; und endlich die Belebung lebloser Dinge: das Mittel aber zur Erfindung ist eine weitläuftige Kenntniß dieser Quellen, mit einem scharfen Beobachtungsgeist und lebhaftem Witz verbunden. Wer in Erfindung der Bilder glüklich seyn will, der muß außer sich mit einem verweilenden, alles bemerkenden und durchforschenden Auge Natur und Sitten unaufhörlich beobachten; in sich selbst aber jeden bis zur Klarheit hervorkommenden Begriff, jede aufkeimende Empfindung bemerken, und sich den Eindrüken derselben eine Zeitlang überlassen. Denn dadurch bemerkt man die Aehnlichkeit der Dinge. Je größer der Beobachtungsgeist des Sichtbaren und Unsichtbaren ist, desto reicher wird die Einbildungskraft an Bildern und Gemählden, die jede Vorstellung des Geistes und jede Regung des Herzens zu sichtbaren und fühlbaren Gegenständen machen. Denn die sichtbare Welt ist durchaus ein Bild der unsichtbaren, in welcher nichts liegt und nichts vorgeht, das nichts durch etwas materielles abgebildet würde. Es ist das eigentliche Werk der redenden Künste, uns die unsichtbare Welt durch die sichtbare bekannter zu machen. Also ist die Erfindung vollkommener Bilder beynahe das vornehmste Studium des Dichters.

Die unabläßige Beobachtung der Natur und der Sitten, zu welcher Bodmer viel nützliche Lehren an die Hand giebt,*) ist der eine Weg zur Erfindung der Bilder; die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper giebt, die leblose Dinge in lebendige Wesen verwandelt, ist ein andrer Weg. So macht Horaz die Sorge, und fast alle Leidenschaften, zu handelnden körperlichen Wesen, die uns überall verfolgen.**) Die Lebhaftigkeit der Einbil-

*) Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde im 1sten und 3ten Kapitel.

**) Scandit aeratas vitiosa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis, et agente nimbos
Ocior Euro.
— Timor et minae

Scan-

bildungskraft ist die einzige Quelle dieser Bilder.*)

Wer einige natürliche Anlage zur Erfindung und Erschaffung solcher Bilder hat, kann sie durch fleißiges Lesen der Dichter und Redner, denen diese Gabe einigermaßen eigen war, noch sehr verstärken. So wie man bey vergnügten Menschen vergnügt, und bey melancholischen schwermüthig wird, so wird man auch bey witzigen witzig, wenn man nur irgend einen Funken Witz hat. Man wird daher allemal sehen, daß diejenigen, die viel mit witzigen Menschen umgegangen sind, über das Maaß ihrer natürlichen Anlage witzig sind. Wem der Umgang fehlt, der muß ihn durch das Lesen ersetzen.

So fürtrefflich der Nutzen der Bilder ist, so sind sie, wie alle Dinge, dem Mißbrauch unterworfen. Die Redner und Dichter, die durchgehends am meisten bewundert werden, haben sie als kostbare Würze mit behutsamer Sparsamkeit angebracht. Bey sehr wichtigen Begriffen und Vorstellungen, die man geradezu nicht mit der gehörigen Stärke und Lebhaftigkeit ausdrüken kann, werden sie nothwendig; bey Nebensachen aber sind sie bloße Zierrathen, womit man sparsam umgehen muß. Sie sind wie Juwelen, die man nur an wenigen Stellen anbringen darf. Man findet deßwegen, daß ihr Ueberfluß, so wie der Ueberfluß der Verzierungen in der Baukunst, allemal ein Vorbote des sich zum Untergang neigenden Geschmaks ist.

Es wäre angenehm und nützlich, wenn sich jemand die Mühe geben wollte, aus den Ueberbleibseln der griechischen Litteratur zu zeigen, wie von Homer bis auf die sogenannten Pleyaden, und von diesen bis auf

> Scandunt eodem quo dominus; neque
> Decedit aerata triremi; et
> Post equitem sedet atra cura.

*) S. Belebung; Dichtungskraft.

die griechischen Rhetoren, von denen Rom zur Zeit der Kayser angefüllt war, der Gebrauch der auszierenden Bilder beständig in dem Maaße zugenommen, in welchem der männliche und gute Geschmak abgenommen hat.

Doch ist es in gewissen Fällen gut, wenn Bilder auf Bilder gehäuft werden. In Oden, wo eine einzige Vorstellung, die an sich selbst einfach ist, so lange wiederholt, und so genau auf alle Seiten gewendet werden muß, bis unsre ganze Vorstellungskraft völlig davon eingenommen ist, ist die Anhäufung der Bilder, die einerley Sache in verschiedenen Gestalten ausdrüken, das einzige Mittel zum Zwek zu gelangen. Davon findet man häufige Beyspiele beym Horaz: so wie man beym Ovidius fast überall Beyspiele von Anhäufung der Bilder bey gemeinen, oder doch nur beyläufigen Vorstellungen findet, wie z. E. in dieser Stelle:

> Littora quot conchas, quot amoena rosaria flores,
> Quotve soporiferum grana papaver habet;
> Silva feras quot alit, quot piscibus undâ natatur;
> Quot tenerum pennis aëra pulsat avis,
> Tot premor adversis.*)

Dieses fällt etwas ins Läppische.

Auch da können Bilder mit Nachdruk aufgehäuft werden, wo man im starken Affekt, den man durch Worte äußern will, immer besorget, man habe die Sachen noch nicht stark oder hinlänglich genug gesagt. In diesem Falle befand sich Horaz bey der folgenden Stelle, die man mit großem Unrecht mit der vorhergehenden aus dem Ovidius, in eine Classe setzen würde.

> Sed juremus in haec: simul imis saxa renârint
> Vadis

*) Trist. V. 2.

Vadis levata, ne redire sit nefas,
Neu conversa domum pigeat dare lintea, quando
Padus Matina laverit cacumina,
In mare seu celsus procurrerit Apenninus,
Novaque monstra junxerit libidine
Mirus amor: juvet ut tigres subsidere cervis,
Adulteretur et columba milvo:
Credula nec ravos timeant armenta leones,
Ametque salsa levis hircus litora.*)

Dergleichen Anhäufung der Bilder dienet auch, wenn man nichts mehr über eine Sache zu sagen hat, den Zuhörer eine Zeitlang in derselben wichtigen Vorstellung zu unterhalten. Dieser Fall kommt am öftersten in der Ode und in der Elegie vor. Redner befinden sich bey pathetischen Stellen oft in demselben.

Auch die Form der Bilder, ihre Kürze oder Ausführlichkeit, muß aus der Absicht, die man hat, beurtheilt werden. Denn bisweilen thut ein durch wenig Züge gezeichnetes Bild alle Würkung, die man verlangt, da es andremale muß ausgezeichnet werden. Wenn Hermione, beym Euripides, zu der Andromache, die, um ihr Leben zu erretten, an den Altar der Thetis geflohen war, sagt: Und wenn dich gleich geschmolzen Bley umgäbe, so will ich dich doch von dieser Stelle wegbringen:**) so ist dieses Bild, ob es gleich nur angedeutet wird, von der höchsten Kraft. Hermione hatte sich vorgenommen, die Andromache aus dem geheiligten Ort ihrer Zuflucht, wo es nicht erlaubt war Hand anzulegen, durch ein ander Mittel herauszuloken. Sie wollte den Sohn dieser unglüklichen Königin dahin bringen, und ihn vor den Augen der Mutter zu ermorden drohn, woferne sie den Altar der Thetis nicht verlassen würde. Dieses Mittel sah sie für so unfehlbar an, daß es seine Würkung thun müßte, wenn auch geschmolzen Bley um den Altar flösse. Ueberlegung und Geschmak müssen dem Dichter das Maaß der Ausführlichkeit an die Hand geben. Ueberhaupt scheinet es, daß die Bilder, welche auf Verstärkung oder Verschwächung einer Empfindung abzielen, allemal eher ganz kurz seyn können, als die, wodurch man die Vorstellungskraft zu lenken sucht. Diese Materie von dem Gebrauch der Bilder, ihren verschiedenen Würkungen und den daher entstehenden Formen und Gattungen derselben, verdient überhaupt von den Kunstrichtern in ein völliges Licht gesetzt zu werden. Was hier der allgemeinen Betrachtung der Bilder fehlt, ist einigermaßen in den Artikeln über die besondern Arten derselben ersetzt worden.*)

* *

Zur Vollendung dieses Artikels können die darüber in der Allg. Bibl. (22. S. 30) und in der N. Bibl. der sch. Wissensch. (15. S. 38 u. f.) gemachten Bemerkungen, eine Weisung geben.

Bild.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort scheinet in seiner ursprünglichen Bedeutung einen körperlichen Gegenstand zu bezeichnen, der durch Kunst eine ordentliche Form und Gestalt bekommen hat; denn einer unförmlichen Masse eine ordentliche Gestalt geben, heißt eigentlich bilden. Man kann demnach alles, was durch die Kunst eine solche Gestalt bekommen hat, es sey aus Stein gehauen, oder aus Holz geschnitzt,

*) Epod. Od. 16.

**) Eurip. Androm. vs. 265.

*) S. Allegorie; Beyspiel; Gleichniß; Metapher.

schnitzt, oder aus einer weichen Materie geformt, oder aus einer schmelzenden gegossen, ein Bild nennen; doch scheinet es, daß man vorzüglich den Bildern von menschlicher und thierischer Gestalt diesen Namen zueigne.

Hiernächst wird dieser Namen auch überhaupt den Gemählden gegeben, indem man große Sammlungen von Gemählden Bildergallerien nennt. Aus demselben Grund werden auch die Kupferstiche bisweilen Bilder genennt. Aber auch bey Gemählden und Kupferstichen scheinet die menschliche Gestalt einen besondern Anspruch auf den Namen des Bildes zu machen. Bisweilen drükt man das, was man gemeiniglich mit dem französischen Wort Portrait nennt, besonders auch durch das Wort Bild, noch gemeiner aber durch Bildniß aus.

Bildende Künste.

Mit diesem allgemeinen Namen bezeichnet man alle Künste, welche sichtbare Gegenstände nicht blos durch Zeichnung und Farben, sondern in wahrer körperlichen Gestalt nachahmen. Diese sind die Bildhauerkunst, die Steinschneiderkunst, die Stempelschneiderkunst, die Stukkaturkunst, von deren jeder an ihrem Orte besonders gehandelt wird. Sie sind also so nahe mit einander verwandt, daß sie, so viel wir aus der Geschichte wissen, zugleich aufgekommen, zur Vollkommenheit gestiegen, und auch wieder gefallen sind, wie aus den historischen Nachrichten, die wir in den Artikeln Bildhauerkunst, geschnittene Steine, Schaumünzen, angeführt haben, zu sehen ist.

Bilderblinde.

(Baukunst.)

Ist in einer Mauer eine blinde, das ist, nicht ganz durchgebrochene, Vertiefung, zu dem Endzwek gemacht, daß Statuen oder andre Bilder darin stehen können. Man nennt sie durchgehends mehr mit dem französischen Namen Nische (Niche). Sie werden an den Außenseiten der Gebäude, oder auch inwendig an den Wänden angebracht, die man mit Statuen verzieren will, damit diese besser, als wenn sie frey stünden, vor Schaden gesichert seyen. Ihre Tiefe und Höhe ist also allemal nach dem Werk abzumessen, das man hineinsetzen will. Man bringt sie gegenwärtig nicht mehr so häufig an, als ehedem, da man die Gebäude mehr, als gegenwärtig geschieht, mit Bildern der Heiligen verziert hat. Sie schiken sich auch nur da, wo das massive einer Mauer durch etwas Mannigfaltigkeit zu unterbrechen ist, und besonders zwischen Wandpfeiler, wie an den vier Eingängen des Berlinischen Opernhauses.

Bilderstuhl.

(Baukunst.)

Vierekigte Steine an den drey Spitzen eines Giebels, auf welche Statuen gesetzt werden. Es war nach der Bauart der Alten gewöhnlich, auf die drey Eken der Giebel Statuen zu setzen, und diese mußten nothwendig, um ganz gesehen zu werden, nicht unmittelbar auf das Hauptgesims, sondern auf einen erhöhten Grundstein gesetzt werden. Sie werden insgemein ganz glatt, ohne Fußgesims und Dekel, in der Dike der Säulen oder Pilaster, über welchen sie stehen, gemacht; die Höhe aber muß nach dem Giebel abgemessen werden. Vitruvius giebt ihnen die ganze Höhe des Giebelfeldes; Scamozzi macht sie der ganzen Ausladung des Hauptgesimses gleich. In diesem Fall würde man in einer Weite von dem Gebäude, die

die seiner ganzen Höhe gleich ist, das ganze Bild sehen können.

Was hier gesagt worden, geht blos auf die Bilderstühle auf den Giebeln der Gebäude, die Vitruvius Acroteria nennt. Man macht aber auch solche Bilderstühle für Statuen, die auf freyem Boden, oder in Bilderblinden stehen, denen man auch die Namen Basamente, Postamente, giebt. Man macht sie würflicht oder cylindrisch, blos glatt oder mit Fußgesimsen und Dekeln, und hat sie keiner Regel unterworfen.

Bildhauerkunst.

Wiewol der Name dieser Kunst anzuzeigen scheinet, daß sie nur Bilder aus harten Materien aushauet, so gehört auch das Formen der Bilder in weiche Materien, und das Gießen derselben in Metalle, dazu. Nicht nur steinerne und hölzerne Bilder, sondern auch aus Thon, Gyps und Metall geformte, oder gegossene, sind Werke dieser Kunst. Sie beschäfftiget sich zwar mit Verfertigung allerley Arten von Bildern, hauptsächlich aber mit solchen, die Menschen oder Thiere in ihrer ganzen körperlichen Gestalt vorstellen.

Wenn diese Kunst würdig seyn soll, eine Gespielin der Beredsamkeit und der Dichtkunst zu seyn, so muß sie nicht blos bey der Belustigung des Auges stehen bleiben, und ihre Werke müssen nicht blos zur Pracht, oder zur Verzierung der Gebäude und der Gärten dienen, sondern starke, daurende und vortheilhafte Eindrüke auf die Gemüther der Menschen machen. Dieses kann sie auch so gut, als irgend eine der andern schönen Künste thun, ob sie gleich in den Mitteln weit eingeschränkter ist, als die meisten andern.

Der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände ist der Mensch. Nicht wegen der Zierlichkeit seiner Form, wenn diese gleich das schönste aller sichtbaren Dinge wäre; sondern deßwegen, weil diese Form ein Bild der Seele ist; weil sie Gedanken und Empfindungen, Charakter und Neigungen in körperlicher Gestalt darstellt. Der Leib des Menschen ist nichts anders, als seine sichtbar gemachte Seele. Also bildet diese Kunst Seelen, mit allem, was sie interessantes haben, in Marmor und Erzt. Die Seele selbst aber scheint ein Bild des höchsten Wesens, des erhabensten, vollkommensten und besten Gegenstandes zu seyn. Diese Kunst kann demnach das Höchste, was der Mensch zu denken und zu empfinden im Stand ist, dem Gesichte darstellen. Man sagt von dem Jupiter des Phidias, es habe ihn niemand ansehen können, ohne von der Majestät des göttlichen Wesens gerührt zu werden. Wer also die Kunst besitzt, wie Phidias sie besessen hat, der kann alles, was groß und edel ist, abbilden, und dadurch in jedem fühlbaren Herzen Rührungen von der höchsten Wichtigkeit erweken.

Daß die Bildhauerkunst nicht zu dieser Absicht ist erfunden worden, daß sie selten zu einem höhern Zwek, als zur Ergetzung des Auges, oder zur Pracht angewendet wird, kann ihre höhere Bestimmung nicht aufheben, noch vereiteln. Da überhaupt die Absicht dieses Werks nicht ist, die schönen Künste in der Gestalt zu zeigen, die sie würklich haben, sondern diejenige merkbar zu machen, die sie haben können, so sehen wir hier mehr auf das Mögliche, als auf das Würkliche. Warum sollten wir anstehen, einer Sache dasjenige zuzueignen, was würklich in ihrer Natur liegt? Warum sollten wir bey einem geringen Gebrauch stehen bleiben, so lange ein wichtigerer möglich ist? Dieser höhere Gebrauch ist hier um so viel mehr zu suchen, da die Bildhauerkunst größere Anstalten und

mehr Aufwand, als andre Künste erfodert. Ihre Werke sind kostbar und höchst mühsam: also muß auch der Zwek derselben groß seyn.

Sie soll also nicht eine flüchtige Ueberraschung der Einbildungskraft, nicht eine bloße Ergetzlichkeit des Auges, nicht die Bewunderung der Geschiklichkeit und des Reichthums, sondern etwas größeres zum Endzwek haben. Sie sucht tiefe Eindrüke des Guten, des Erhabenen und des Grossen zu machen, die nach der Betrachtung des Bildes auf immer in der Seele übrig bleiben. Erst zieht sie das Aug durch die harmonische Schönheit der Formen auf sich; denn reizet sie dasselbe durch den Ausdruk zu ernsthafterer Betrachtung. Es sieht nun Gedanken, Empfindungen, Größe des Geistes, und Kräfte, daraus jede Tugend entsteht, angedeutet, dringt durch das Außerliche in das Innere, und stellt sich ein denkendes und empfindendes Wesen vor, das den Marmor belebt. Denn bestreben sich Geist und Herz, die Vollkommenheit, deren Begriff durch das Bild erwekt worden ist, ganz zu fassen, ihre eigene Gedanken und Empfindungen darnach zu stimmen; die ganze Seele strebt nun nach einem höhern Grade der Vollkommenheit. Dieses ist ohne Zweifel eine Würkung, die von vollkommenen Werken der Bildhauerkunst zu erwarten ist.*) Also weiß ein Phidias Seelen erhöhende Kräfte in den Marmor zu legen; ist vermögend, jede Vollkommenheit des Geistes, jede Tugend und jede Empfindung des Herzens, den Sinnen fühlbar zu machen. Was kann aber zur Bestrebung nach innerlicher Vollkommenheit nützlicher seyn, als wenn wir dieselbe fühlen? Unter allen sichtbaren Dingen ist der Mensch ohne allen Zweifel der wichtigste Gegenstand des Auges; in ihm aber können alle menschliche Tugenden sichtbar werden — vielleicht auch übermenschliche; wenn nur die Muse dem Künstler ein höheres Ideal in seine Phantasie gelegt hat. Was also der Moralist mit ungemeiner Mühe dem Verstand vorstellt, große Muster jeder Vollkommenheit, das giebt der bildende Künstler, wenn ihm nur die Geheimnisse seiner Kunst geoffenbaret sind, dem Auge zu sehen. Dieses aber ist das Höchste der Kunst.

*) S. Statue.

Auch in ihren geringern Werken, selbst da, wo sie blos zur Verzierung der Städte, der Gärten, der Gebäude und der Wohnungen arbeitet, ist sie noch eine nützliche Kunst, wenn sie nur von dem guten Geschmak geleitet wird. Das Schöne, selbst in leblosen Formen, das Schikliche, selbst in gleichgültigen Dingen, das Ordentliche, das Angenehme und andre Eigenschaften dieser Art, haben allemal einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther.*) Verzogene Gestalten aber, von denen das Auge nichts begreift; Formen, die die Natur verkennt; elende Nachahmungen natürlicher Dinge; Vermischung widerstreitender Naturen, sind Mißgeburten der Kunst, und Gegenstände, an die sich das Auge nicht ohne schädliche Würkung auf die Denkungsart, gewöhnet.

Die Bildhauerkunst kann also ihren Rang unter andern schönen Künsten mit völligem Recht behaupten. Mittelmäßig scheinet sie von überaus geringem Nutzen zu seyn; aber in ihrer Vollkommenheit darf sie keiner andern nachstehen. Würkt sie gleich nicht auf so mancherley Art auf die Gemüther, als die Dichtkunst, so ist ihre Würkung desto nachdrüklicher.

Von dem Ursprung dieser Kunst weiß man nichts zuverläßiges. Aus der

*) S. Baukunst.

der H. Schrift ist bekannt, daß schon zu den Zeiten der Patriarchen Bilder der Götter in Mesopotamien vorhanden gewesen. Dergleichen mögen bey mehrern Völkern selbiger Zeit im Gebrauch gewesen seyn. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Verehrung der Götter sichtbare Bilder derselben veranlasset, und daß durch diese die Bildhauerkunst nach und nach aufgekommen sey: wiewol auch der Einfall, durch Hieroglyphen etwas auszudrüken, die Gelegenheit dazu mag gegeben haben. Bey verschiedenen Völkern mag sie durch verschiedene Veranlassungen entstanden seyn.

Aus dem Namen, womit die Griechen die Statuen bezeichneten, (αγαλμα,) könnte man vermuthen, daß die Bildhauerey ursprünglich blos in Verzierungen bestanden habe. Geschnizte Werke wurden deßwegen Zierrathen genennt, und dieser Name blieb auch den Statuen. Vermuthlich wurden Altäre und Hayne zuerst mit würklich natürlichen Blumenkränzen ausgezieret. Als hernach anstatt der Hayne Tempel und anstatt der aus abgestochenem Rasen aufgeführten Altäre, steinerne gebaut worden, hat man auch die Zierrathen derselben von Holz und Stein geschnizt, oder ausgehauen. Die ältesten Statuen scheinen bloße Termen gewesen zu seyn, und allem Ansehen nach haben diese die Gelegenheit zu Verfertigung ganzer Figuren gegeben. S. Termen.

Unter den alten, aus der Geschichte bekannten Völkern, haben die Aegyptier, die Phönicier, die Griechen, sowol in Kleinasien, als in dem eigentlichen Griechenland, und die Hetrurier, diese Kunst vorzüglich ausgeübet; aber die Griechen, und nächst diesen die Hetrurier, haben sie zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Winkelmanns Geschichte der Kunst, die in jedes Liebhabers Händen ist, enthält die richtigsten Nachrichten und Bemerkungen über den Ursprung, den Flor und den Verfall derselben.

Es scheinet, daß die Aegyptier blos einen religiösen Gebrauch davon gemacht haben, dabey aber bey der hieroglyphischen Bedeutung der Bilder stehen geblieben seyn. Wenigstens ist kein ägyptisches Bild bekannt, das außer seiner hieroglyphischen Bedeutung etwas vorzügliches hätte. Die Phönicier haben sie allem Ansehen nach auch zur Auszierung ihrer Gebäude, und zur Verschönerung der Geräthschaften gebraucht, und zugleich zum Vortheil der Handlung angewendet. Eigentliche Werke der Bildhauerkunst von diesem Volke haben sich nicht erhalten. Einen weitern Umfang scheinet die Kunst bey den Hetruriern gehabt zu haben. Sie hatten nicht nur vielerley Bilder der Gottheiten, von hieroglyphischer Bedeutung, und mancherley Bilder, wodurch ihre religiöse Begriffe sinnlich vorgestellt wurden; auch politische und sittliche Gegenstände beschäfftigten die bildenden Künste. Eine Menge historischer Bilder aus der ältesten Geschichte ihrer Stammväter, und unzähliche Vorstellungen, die sich auf das Sittliche in ihrem Charakter und in ihrer Lebensart beziehen, sind noch itzt vorhanden. Die bildenden Künste scheinen überhaupt bey diesem Volke von einem so ausgebreiteten Gebrauch gewesen zu seyn, daß selbst die gemeinesten Geräthe, die gewöhnlichsten zum täglichen Gebrauch dienenden Gefäße, ein Gepräge davon hatten. Was man von Werken der mechanischen Künste in die Hände bekam, hatte etwas bildliches an sich, das gewisse religiöse, oder politische, oder sittliche Begriffe erwekte. Auf diese Weise konnten die bildenden Künste einen unaufhörlichen Einfluß auf die Gemüther haben. Allein auch dieses geistreiche Volk scheinet die wichtigste Art der Kraft in den

Werken der bildenden Künste, wenig gekennt zu haben. Ihre Vorstellungen hatten wenig mehr als hieroglyphische Bedeutung. Nur den Griechen war es vorbehalten, das Höchste in der Kunst zu erreichen. Sie allein scheinen empfunden zu haben, daß nicht nur menschliche, sondern so gar göttliche Eigenschaften dem Auge könnten empfindbar gemacht werden. Also erhob sich die Bildhauerey unter den Händen der griechischen Künstler nach und nach zu dem höchsten Gipfel der Vollkommenheit, bis sich Phidias getraute, die Hoheit Gottes in erhöhter menschlicher Bildung auszudrüken. Wie weit es den griechischen Künstlern gelungen, nicht nur erhabene menschliche Seelen, sondern so gar höhere Kräfte sichtbar zu machen, können wir aus verschiedenen übrig gebliebenen Werken der griechischen Kunst abnehmen. Der Gebrauch, den die Griechen von den bildenden Künsten machten, ist der höchste, den man davon machen kann. Denn von allem, was in ihrer Götterlehre, in ihrer Geschichte und überhaupt in dem menschlichen Charakter groß ist, suchten sie in ihren Mitbürgern eine Empfindung zu erweken, indem sie in den Statuen der Götter, der Helden und der tugendhaften Männer nicht sowol ihre körperliche Gestalt, als die Größe des Geistes abbildeten. Dieses war die höchste, wiewol nicht die einzige Bestimmung der Kunst. Gegenständen, in denen ihrer Natur nach keine moralische Kräfte liegen, konnte die bildende Kunst auch keine geben; aber sie gab ihnen, was sie geben konnte, Schönheit und Schiklichkeit der Formen.

Die Römer hatten diese Kunst anfänglich ohne Zweifel von ihren Nachbarn, den Hetruriern, bekommen, und, wie es scheinet, einen mäßigen Gebrauch davon gemacht, indem sie Bilder, zur symbolischen Vorstellung ihrer Gottheiten, und andre, um das Andenken ihrer Voreltern und einiger ihrer verdienten Männer zu erhalten, aufstellten. Lange hernach aber, da sie erst in den griechischen Colonien, hernach in Griechenland selbst, ihre Eroberungen ausgebreitet, lernten sie die Werke der Griechen kennen. Es scheinet aber, daß sie dieselben blos als einen Gegenstand der Pracht, oder höchstens als Monumente der Kunst und des Geschmaks und auf die Weise geliebet haben, wie etwa gegenwärtig die so genannten Liebhaber alle Werke der zeichnenden Künste lieben. Der ursprüngliche Gebrauch der Bilder wurde aus dem Gesichte verloren, und man sah sie größtentheils als Zierrathen an, wodurch man den öffentlichen Plätzen, den Gebäuden, den Sälen und Gallerien ein Ansehen geben konnte. So wie die Ueppigkeit in Rom überhand nahm, stieg auch zugleich diese Liebhaberey an den Werken der griechischen Kunst, die zuletzt bis zur Raserey ausartete. Man weiß, daß der gute Cicero selbst nicht ganz frey davon war.

Man hat also in diesem Zweig der Kunst die Römer mehr wie bloße Liebhaber, als wie Künstler anzusehen. Sie plünderten ganz Griechenland aus, um durch die geraubten Werke der Kunst ihre Cabinetter zu bereichern;*) so wie itzt mancher Naturaliensammler aus Osten und Westen Schmetterlinge und Muscheln einsammelt, nicht um die Natur kennen zu lernen, sondern ein reiches Cabinet zu haben. Schon daraus allein könnte man vermuthen, daß Rom

*) Marcellus — — ornamenta urbis, ſigna tabulasque, quibus abundabant Syracuſae, Romam devexit. Hoſtium quidem illa ſpolia et parta jure belli. *Caeterum inde primum initium mirandi graecarum artium opera licentiaque hinc ſacra profanaque omnia vulgo ſpoliandi factum eſt.* Liv. L. XXV. 40.

keine Bildhauer von der ersten Größe wird gezogen haben; denn dieses ist nur da möglich, wo die Künste zu ihrer höchsten Bestimmung angewendet werden. Jedermann kennt die schönen Verse, durch welche Virgil die Römer wegen Mangels dieser Kunst tröstet:

> Excudent alii spirantia mollius aera:
>
> — — — — —
>
> Tu regere imperio populos Romane memento!*)

Man kann hieraus den nicht unwichtigen Schluß ziehen, daß die höchste Liebhaberey, und die reichsten Kunstsammlungen eben keinen großen Einfluß auf die Erhöhung der Kunst haben. An keinem Orte der Welt sind jemal mehr schöne Werke der bildenden Künste zusammen gewesen, als in Rom, das zu den Zeiten des Augustus vermuthlich mehr Bilder aus Erzt und Marmor, als lebendige Menschen gehabt hat; und nirgend ist die Liebhaberey stärker gewesen: dennoch hat Rom wenige gute Künstler hervorgebracht. Selbst unter der Regierung des Augustus waren die meisten Bildhauer in Rom Griechen. Diese scheinen mehr die Werke ihrer ehemaligen großen Meister nachgeahmet, als selbst große Werke erfunden zu haben. Indessen erhielt sich die Kunst unter den Kaysern, in dem Grad der Vollkommenheit, den sie unter Augustus gehabt hatte, noch eine ziemliche Zeit hindurch. Winkelmann setzt ihren Verfall in die Regierung des Severus, und ihren Untergang noch vor Constantinus dem Großen.

Nachher war die Verehrung der Bilder in der christlichen Kirche eine Gelegenheit, wenigstens das Mechanische der Bildhauerkunst von dem gänzlichen Untergange zu retten. Es wurden durch alle Zeiten der Barbarey, die auf die Zerstöhrung des abendländischen Reichs folgten, noch immer Bilder gehauen; und etwas, das dem Schatten der Kunst ähnlich ist, erhielt sich. Kaiser Theodosius der Große hat eine Ehrensäule, nach Art der trajanischen, setzen lassen, auf welcher Bildhauerarbeit seyn soll, in der man den guten Geschmak nicht gänzlich vermißt: die Academie der Mahler in Paris soll eine Zeichnung davon haben.*)

Es sind also in Griechenland und vielleicht in Rom, alle Jahrhunderte durch, die von dem Untergang Roms, bis auf die Wiederherstellung der Wissenschaften, verflossen sind, Bildhauer gewesen: aber ihre Werke verdienten nicht auf uns zu kommen; oder wenn sie sich erhalten haben, so verdienen sie wenigstens unsre Aufmerksamkeit nicht. Es fehlet uns an einer gründlichen Geschichte von der Wiederherstellung dieser Kunst, so weit sie wiederhergestellt ist. Sie hat in Italien angefangen, sich wieder aus dem Staub empor zu heben. Die Gelegenheit dazu scheinen die reichen Handlungsstädte dieses Landes, besonders Pisa, gegeben zu haben. Der erworbene Reichthum machte ihnen Lust zu bauen; man ließ Baumeister und Bildhauer aus Griechenland kommen, und man brachte auch antikes Schnitzwerk, aus den Trümmern der ehemaligen griechischen Gebäude, nach Italien. Man erwähnt namentlich eines gewissen Nicolaus aus Pisa, vom 13ten Jahrhundert, der von den Griechen die Bildhauerkunst gelernt, und seinen Geschmak nach dem, was er von dem Antiken gesehen hat, soll gebildet haben. Um dieselbe Zeit soll auch in Rom, in Bologna und in Florenz, die Kunst aufs neue aufgekeimt haben. Auch wird ein Andreas von Pisa um dieselbe Zeit als ein guter Bildhauer genennt.

*) Aen. VI.

*) Histoire des arts qui ont rapport au dessein par Mr. *Monier*.

nennt. Um das Jahr 1216 verfertigte ein gewisser Marchione das Grabmal Pabst Honorius III. in einer zu Santa Maria Maggiore gehörigen Capelle, welches schon Spuren des wiederkommenden guten Geschmaks zeigen soll. Zu Anfang des 15ten Jahrhunderts finden wir schon einen Mann, dessen Arbeit selbst Michel Angelo soll bewundert haben: nämlich Lorenzi Ghiberti, der aus einem Goldarbeiter ein Bildhauer und Stempelschneider geworden. Von ihm sind die aus Erz gegossenen Thüren der Kirche des heil. Johannis des Täufers in Florenz, die Michel Angelo für würdig erklärt hat, an dem Eingange des Paradieses zu stehen. Um dieselbe Zeit lebten auch in Florenz noch andre geschikte Bildhauer, Donat oder il Donatello, Bruneleschi und Andr. Verochio. Von diesem ist das gegossene Bild zu Pferde, des Bartolomeo Cleone von Bergamo, das in Venedig auf dem Platz des heil. Johannis und des heil. Paulus steht. Bald nach diesen kam Michel Angelo, den man mit Recht unter die größten Bildhauer der neuern Zeit setzet. Durch ihn ward also diese Kunst einigermaßen in Italien wieder hergestellt, und von da breitete sie sich auch hernach in andre Länder, diesseits der Alpen, aus.

Allein den Glanz und die Größe, die sie vormals in Griechenland gehabt hat, konnte sie aus mehrern Ursachen, unter den Händen der Neuern nicht wieder bekommen. Athen hat wahrscheinlicher Weise so viel Bildhauer gehabt, als gegenwärtig in ganz Europa sind. Was ist aber natürlicher, als daß unter hundert Menschen, die sich auf eine Kunst legen, eher ein großer Kopf sich findet, als unter zehen? Und daß, bey einerley Genie, die Nacheiferung, und die daher entstehende vollkommene Entwiklung der Talente stärker seyn müsse, wo viel Künstler zusammen sind, als wo sie einzeln leben? Daraus allein läßt sich schon abnehmen, daß die Neuern in dieser Kunst überhaupt hinter den Griechen zurükbleiben.

Ein andrer sehr starker Grund, der den Vorzug der Griechen über die Neuern vermuthen ließe, wenn wir ihn nicht durch die Erfahrung wüßten, liegt in dem Gebrauch der Kunst. Es scheinet sehr widersinnig, und doch ist es wahr, daß die eingebildeten Gottheiten der Griechen den Künstlern mehr Stoff zum großen Ausdruk gegeben haben, als die Heiligen geben, die von den Christen verehrt werden, (denn die Gottheit selbst abzubilden, untersteht sich niemand mehr,) deren Tugenden mehr stille Privattugenden, als große und heldenmüthige Bestrebungen der Seele gewesen sind. Welcher von beyden Künstlern natürlicher Weise zu grössern Gedanken werde gereizt werden, der, der einen Herkules, oder der andre, der einen heiligen Anachoreten zu bilden hat, läßt sich ohne alle Mühe erkennen. Eben so große Vortheile lagen auch in der politischen Anwendung der Kunst unter den Griechen. Niemand, der nicht in der Geschichte der Menschlichkeit ganz fremd ist, kann daran zweifeln, daß die Bildhauer in Athen größere Helden, und überhaupt größere Männer, und beyde in größerer Zahl, vor ihren Augen gehabt, als irgend ein neuer Künstler haben könnte; daß die Thaten und Tugenden dieser Männer, natürlicher Weise, die Einbildungskraft und das Herz der damaligen Künstler weit mehr müssen erwärmt haben, als ähnliche Fälle gegenwärtig thun würden.

Was von den Rednern in Athen angeführt worden,*) gilt auch von den Bildhauern. Jedermann war ein Kenner, und der Künstler hatte das Lob und den Tadel aller seiner

*) S. Beredsamkeit.

Mitbürger zu erwarten. Ein ganzes Publikum, unter dessen Augen er beständig war, hatte auch seine Arbeit täglich vor Augen, und wußte sie zu beurtheilen. Daß auch dieses eine große Würkung auf die Künstler müsse gehabt haben, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Das honos alit artes, ist nicht nur von der Menge der Künstler zu verstehen, sondern vornehmlich von der Nahrung, die der Geist, zu Erhöhung der Talente, von der Hochachtung bekommt, die man Künstlern erweist.

Daß endlich auch die Bildung des Menschen, oder die Natur, deren Studium dem Künstler die Begriffe an die Hand giebt, die sein Genie hernach veredelt, und bis zum Ideal erhöhet, in Griechenland vollkommener gewesen, und durch die griechischen Sitten sich freyer entwikelt habe, als es unter den neuern Völkern geschieht, ist von Winkelmann gründlich dargethan worden.

Wenn also in dieser Kunst, wie in so manchen andern Dingen, die Griechen unsre Meister sind, so ist es nicht dem Mangel an Genie, sondern verschiedenen, theils natürlichen, theils zufälligen Ursachen zuzuschreiben, die den Griechen günstiger als uns gewesen sind.

Wiewol nun die Neuern würklich einige große Bildhauer gehabt haben, so kann man doch eigentlich nicht sagen, daß die Bildhauerkunst jemal in den neuern Zeiten, in würklichem Flor gewesen sey: denn dazu gehört in der That mehr, als daß etwa alle zehen Jahre in irgend einer Hauptkirche, oder in einer großen Hauptstadt, ein Bild von einiger Wichtigkeit, zur öffentlichen Verehrung aufgestellt werde. Daß bey günstigen Umständen ein Michel Angelo, und auch unsre Deutsche, ein Schlüter und ein Balthasar Permoser, sich zu der Größe der guten griechischen Bildhauer würden erhoben haben, daran läßt sich mit Grund nicht zweifeln.

* *

Zur Kenntniß der Theorie, der Eigenheiten, und der Geschichte der Bildhauerey, können, unter mehrern, folgende Werke dienen: Callistrati Ἐκφράσεις, s. descript. statuarum (bey den Werken der Philostraten, Ed. pr. Ven. 1503. f. griech. von Olearius, Lipf. 1709. fol. gr. und lat. französ. das, was hierher gehört, von Vigenere, Par. 1615. f. deutsch, sämtlich von Seybold, Lemgo 1776. 8.) — C. Plinii Sec. Histor. naturalis (die letzten Bücher nähmlich; s. den Art. Antik, S. 134.) und zu welchen hier noch, als Erläuterungsschriften hergehören, die verschiedenen Abhandlungen des G. Caylus über einzele Stellen und Nachrichten dieser Bücher, als Erläuterung einiger Stellen des Plinius, welche die Künste der Zeichnung betreffen, von der Bildhauerkunst, und den Bildhauern der Alten, Anmerkungen über einige Kap. des 34. B. des Plinius, und von der Bildgraberkunst der Alten (in den Mem. de l'Acad. des Inscript. XIX. 250. XXV. 302. ebend. 335. XXXII. 764. deutsch in den Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, Altenb. 1768. 4. 2 B. I. S. 118 und 251. II. S. 153 und 307. und die Aufsätze des Hrn. Heyne: Ueber die Künstlerepochen bey dem Plinius, und von den Schriftstellern, welchen P. in seiner Kunstgeschichte folget, Antiquarische Aufsätze, Leipz. 1778. u. f. 8. 1te Samml. S. 165. 2te Samml. S. 26. Ferner die histoire . . . de la sculpture, extr. de Pline (von Dav Durand) Lond. 1725. f. — (Die Titel der übrigen, von den Alten über die Bildhauerey geschriebenen, aber verloren gegangenen Werke, sind bey dem Junius, de pictura Vet. Lib. 11. c. 3. zu finden.) — Von Schriften der Italiener sind mir darüber bekannt: Pompon. Gaurici de sculptura, s. statuaria veteri, Dial. Flor. 1504. 8. Nor. (1609. 4.) im 9ten B. S. 725 von Gronovs Thes. und Auszugsweise bey dem Vitruvius des Laet. — L. Bapt. de Albertis,

bertis, Flor. de sculptura, liber, Bas. 1540. 8. ital. bey dem zu Paris 1651. f. italienisch herausgekommenen Tractate des Leon. da Vinci, von der Mahlerey. — Vasari, in seiner, den vite de' più eccellenti Arch. Pitt. e scultori Ital. vorgesetzten Introduzione alle tre arti del disegno handelt, im 8-14. Kap. (S. 75-94. im 1ten B. der Ausg. von 1767) von der Bildhauerey. — Due Trattati, uno alle otto principale parti d'orficeria, l'altero in materie dell' arte della *scultura*, dove si vedono infiniti segreti per lavorare le figure di marmo, e del gettarle di bronzo, da Benv. Cellini, Fir. 1568. 4. verm. ebend. 1731. 4. — De caelatura et sculptura Veter. epistola von Ald. Manutius in den Quaes. per epist. Ven. 1576. 8. im 4ten B. von Gruteri Lamp. und im 9ten S. 803. von Gronovs Thes. — Il Riposo di Raffaele Borghini in cui si favella della pittura e della scultura, e de' più illustri pittori e scultori antichi e moderne . . . Fir. 1584. 8. verb. durch Mar. Biscioni, ebend. 1730. 4. — Discorso intorno alla scoltura e Pittura . . . d'Aless. Lamo, Crem. 1584. 4. — Pomp. Canticii, Neapolit. de sculptura liber, Antv. 1607. 4. Amstel. 1609. 4. — L'idea de' Pittori, *scultori*, e architetti, libri due del Cav. Fed. Zuccaro, Tor. 1607. 4. und im 6ten B. S. 33 u. f. der raccolta di lettere sulla pitt. scult. ed. arch. Rom. 1668. 4. — Avvertimenti e regole sopra l' archit. civ. e mil. la pittura, *scultura* e prospettiva, da Pier. Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Trattato della pittura e scultura, uso, ed abuso loro, composto da un Teologo e da un pittore (dem P. Ottonelli und dem Mahler Piet. da Cortona) . . . Fir. 1661. 4. — Discorso delle statue . . . da Giov. And. Borboni, Rom. 1661. 4. — Lettera nella quale si risponde ad alcuni quesiti, di pittura, *scultura* . . . da Fil. Baldinucci, an den March. Vinc. Capponi, Rom. 1687. 4. und in der raccolta di alcuni opuscoli . . . da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — Il disinganno delle principali notizie ed erudizioni delle arte più nobili del disegno . . da Lud. David, Bol. 1688. 8. 3 Th. — Sfogamenti d'ingegno sopra la pittura, e la scultura, dal P. Fr. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Dialoghi sopra le tre arti del disegno (von Bottari) Lucca 1754. 8. — Dell' arte di vedere, nelle belle arti del disegno, secondo i principii di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. — — Von Spaniern: Varia Commensuracion para la *Escultura* y Arquitectura, por D. Juan de Arphey Villafane, Mad. 1675. 4. — — Von Niederländern: Jul. C. Bulengeri de pictura, plastice, statuaria, libri duo, in seinen opusc. Lugd. Bat. 1621. 8. einzeln ebend. 1627. 8. und im 9ten B. S. 809. des Gronovschen Thes. — P. P. Rubenii de imitatione statuar. graec. schediasma (erschien in des de Piles Cours de peinture, Par. 1708. 12.) — Discours sur le Beau Ideal des peintres, *sculpteurs* et poetes, par Lamb. Herm. Ten Kate bey der französ. Uebersetzung der Werke des englischen Mahlers Richardson, Amst. 1728. 8. englisch, Lond. 1769. 8. — das zehnte Buch von Gerh. v. Lairesse großem Mahlerbuche (S. 237. des 3ten B. der so genannten neuen Ausg. Nürnb. 1785. 4.) handelt von der Bildhauerey überhaupt. — Lettre sur la sculpture à Mr. Theod. de Smeth par Mr. Hemsterhuis le fils, Amst. 1768. 8. deutsch im 1ten Th. seiner vermischten philosophischen Schriften, Leipz. 1782. 8. — — Von Franzosen: Lud. Demontiosii (De Mont-Josieu) Gallus Romae hospes, ubi multa antiquor. monumenta explicantur, Rom. 1585. 4. der 3te und 4te Th. unter der Aufschrift: Comment. de *sculptura*, Caelatura Gem. scalptura et pictura antiquor. bey der Dactyliothek des Gorldus, Amst. 1609. 4. bey dem Vitruvius des Laet, und im 9ten B. S. 777. des Gronovschen Thes. — Conferences de l'Academie Royale de peinture e de sculpture, pendant l'année 1667. par Mr. Felibien, Par. 1668.

1668. 4. und im 5ten Th. S. 289. der Ausg. s. Entret. sur les vies . . . des peintres, Trev. 1725. 12. — Les Principes del' Architecture, de la *sculpture*, de la peinture, e des autres arts qui en dépendent, avec un Dictionaire propre à chacun de ces arts (von A. Felibien) Par. 1669. 4. — Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la *sculpture* et de la peinture, mis en tables de préceptes avec plusieurs discours academiques, par H. Testelin, Par. 1680. f. und bey der Amsterd. Ausgabe des Gedichtes von Le Mierre, 1770. 12. deutsch durch Sandrart, Nürnb. 1699. fol. und im 6ten B. der Volckm. Ausg. — Traité des statues par Franc. Lemée, Par. 1688. 12. — Histoire des arts qui ont rapport au dessein . . . par M. (Pierre) Monier, Par. 1698. 8. 1705. 12. — Cabinet des singularités d'architecture, peinture, *sculpture* e gravure, ou Introduction à la connoissance des plus beaux arts . . . par Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. Bruss. 1702. 12. 3 B. — De la sculpture, du talent qu'elle demande, et de l'art des bas-reliefs von du Bos, im 50 Abschn. im 1 Th. s. reflex. crit. sur la poesie et sur la peinture. — Lettre sur la peinture, *sculpture* et architecture, a Mr. . . . Amsterd. 1749. 8. — Essai sur la peinture, *sculpture* et l'architecture par Mr. (Louis Petit) de Bachaumont, Par. 1751. 12. — Sculptura, Carmen, Auct. Lud. Doissin, Par. 1753. 12. französ. ebend. 1753. — Nouveaux sujets de peinture e de *sculpture*, Par. 1755. 12. — Ueber die Verwandschaft der Mahlerey und Bildhauerkunst, eine in der französischen Akademie der Künste im Jahre 1759 gehaltene Vorlesung, vor dem 9 B. der Bibl. der sch. Wissensch. — Reflexions sur la sculpture, par Et. Falconet, Par. 1761. 12. und im 1ten B. der Samml. seiner Werke, deutsch vor dem 1ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wiss. — Essai sur la sculpture, bey dem Traité de peinture, par Mr. André Bardon, Par. 1765. 12. 2 B. — Ichnographie, ou Discours sur les quatre arts d'architecture, peinture, *sculpture* et gravure . . . par Mr. Herbert, P. 1767. 12. 5 B. — De l'usage des statues chez les anciens, essai histor. (von dem Gr. Guasco) Par. 1767. 8. — Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre, de *sculpter* . . . par Mr. André Bardon, Par. 1769. 12. 3 B. — Description de la statue équestre, que la compagnie des Indes orientales (zu Coppenhagen) a consacrée à la gloire de Frederic V. avec les explications des motifs qui ont determiné le choix des differens partis qu'on a suivi dans la composition de ce monument (von Jacq. Franc. Jos. Sailly) Coppenh. 1771. f. deutsch, dänisch und französisch. — Observations histor. et critiques sur les erreurs des peintres, *sculpteurs* . . . dans la représentation des sujets tirés de l'histoire sainte . . . avec des éclaircissemens necessaires pour les rendre plus exacts, P. 1771. 12. deutsch, Leipz. 1772. 8. — Observations sur la statue de Marc-Aurele, par Et. Falconet, Amst. 1771. 12. und im 1ten B. der Samml. seiner Werke, engl. Lond. 1777. 8. — — Von **Engländern:** Account of statues, busto, Basso-relievos . . . in Italy, with remarks, by Mrs. Richardson, Lond. 1722. 8. 2 Th. franz. als der 3te B. s. Traité de la peinture, Amst. 1728. 8. — In dem 1ten B. der Collection of Etrusc. Greek and Rom. Antiq. from the Cabinet of Mr. Hamilton . . . Nap. 1766. f. findet sich ein Abschnitt über Sculptur und Mahlerey, welcher ganz gute Sachen über den Ausdruck darin enthält. — A Letter on poetry, painting and sculpture (von H. King) Lond. 1768. 8. — — Von **Deutschen:** Ioach. de Sandrart admiranda artis statuariae, Norimb. 1680. f. und im 4ten B. der Volkmannschen Ausg. s. Werke. — Ueber Winkelmanns hierher gehörige Schriften, s. den Art. Antik S. 133. — Köremons Natur und Kunst in Gemählden, Bildhauereyen . . Wien

Wien 1770. 8. 2 Th. — C. G. Heynii Comment. duo super Veter. ebore, eburneisque signis im 1ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Götting. deutsch im 15ten B. der neuen Bibl. der schönen Wissensch. und Erläuterungen darüber in den antiquar. Auff. 2. 149. — A. F. Büschings Geschichte und Grundsätze der sch. Künste und Wissensch. im Grundriß, Erstes Stück, die Geschichte und Grundsätze der Bildhauerkunst, Berlin 1772. 8. — Monument. etruscae artis ad genera sua et tempora revocat. illustratio, duo specim. scr. C. G. Heynius, in den Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. im 4ten und 5ten B. deutsch in dem 19 und 20ten B. der Bibl. der sch. Wissensch. — Orestrio, von den drey Künsten der Zeichnung . . . Wien 1774. 8. 2 Th. — der 5 u. 6te Abschn. in Joh. Fr. Christs Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke, Leipz. 1776. 8. — Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt, aus Pygmalions bildendem Traume (Riga) 1778. 8. — A. F. Büschings Entwurf einer Geschichte der zeichnenden sch. Künste, Hamb. 1781. 8. — Vorlesungen über die zeichnenden schönen Künste, von H. A. Mertens, Leipz. 1783. 8. (1 Th.) — —

Von der **Geschichte** der Bildhauerey wird besonders, aber sehr allgemein gehandelt in des Juvenel de Carlencas Essai sur l'histoire des belles lettres, des sciences et des arts, Lyon 1744. 12. 4 Th. (im 1ten Kap. des 3ten Abschn. S. 388. Th. 1. d. Uebers.) — und in des Savetien histoire des progrès de l'esprit humain . . . Par. 1766. 8. — in dem Dict. pittoresque et historique . . . par Mr. Aubert, P. 1766. 8. u. a. m. — — Ein Verzeichniß von den **Bildhauern der Alten** ist bey der 2ten Ausgabe des Junius, de pictura Veterum, Rot. 1694. f. — und Nachrichten von Bildhauern, und von Werken der Bildhauerkunst, sind, in Ansehung der **Alten**, in den, bey dem Art. **Antik** S. 134. angeführten, überhaupt Kunstnachrichten von Griechen und Römern, liefernden Werken zu finden. — Ebendaselbst S. 138. b. sind diejenigen Schriften angezeigt, welche Beschreibungen, Abbildungen und Erklärungen der auf uns gekommenen Werke der Alten dieser Art enthalten, und zu welchen ich noch hier hinzusetzen will: Marmora Oxonia . . . Oxon. 1764. f. — Raccolta d'antiche statue, busti, bassi-relievi, et altre sculture restaurate da Bart. Cavaceppi, Rom. 1768. fol. mit 60 Kupf. — Elegantiores statuae antiquae in variis Romanor. Palatiis asservatae . . . desc. a Dom. Magnan. . . . Rom. 1776. 4. m. K. — der 3te Th. des Musei Franciani, Lips. 1781. — Museum Pio-Clementinum f. herausgegeben von Visconti, von welchem aber bis jetzt nur noch der erste Band erschienen ist. — —

Lebensbeschreibungen von Bildhauern **überhaupt** werden, unter mehrern, in folgenden Werken geliefert: Abecedario pittorico, o sia serie degli uomini i più illustri in pittura, *scultura* ed architettura, da Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. Neueste Aufl. unter dem Titel: Supplemento alla serie dei Trecento elogi e ritratti degli uomini illustri, Fir. 1776. 4. 2 Th. — Allgemeines Künstlerlexicon . . . von J. R. Füeßli) Zürich 1763-1767. 4. N. Aufl. 1779. f. — — Von Bildhauern der **Neuern** überhaupt: Vite de' pittori, *scultori* et arch. *moderni* . . . da L. Pascoli, R. 1730-1736. 4. 2 B. (mit sehr verstümmelten Nahmen der Ausländer) — S. übrigens den Art. **Baumeister** S. 245. — zu welchem hier noch hinzu kommen: Vite de' più insigni pittori e *scultori* Ferraresi, da Girol. Baruffaldi, Ferrara 1705. 4. Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, *scultori* ed Intagliatori di Bassana, da Giamb. Verci, 1775. 8. — Catalogo istorico de' pittori e scultori Ferraresi, e dell' loro opere . . . Fer. 1782-1783. 8. 2 B. — Vidas de los Pintores y *Estatuarios* eminentes Españoles por D. A. P. Velasco, als der 3te Th. s. Museo pictorico. Mad. 1725. f. einzeln, Lond. 1742. 8. französ. Par. 1749. 12. d. Dresd. 1781. 8. —

 Ioh.

Joh. Chr. Schumanni Alchimedon, d. i. Deutschlands fürtreflicher und hochberühmter Virtuosen in der Sculptur-Kupferstecher und Etzkunst angeführter Ruhm, und Ehrenpreiß, Dresd. 1684. 8. — Joh. C. Füeßlins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz, Zürich 1770-1779. 8. 5 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen, das Leben und die Werke aller dasigen Maler, Bildhauer . . . betreffend . . . von Hrn. Hüsgen, Frankf. a. M. 1780. 8. — — Auch finden sich noch hierher gehörige Nachrichten in Chr. Gottl. v. Murr Journal zur Kunstgeschichte . . . Nürnb. 1775 u. f. 8. 12 St. — in den „Miscellaneen artistischen Inhaltes von Joh. G. Meusel,“ Erf. 1779 u. f. 8. 16 Hefte. — in der „Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg“ . . . von P. v. Stetten dem jüngern, Augsb. 1779. 8. — in den versch. Beschreibungen von Berlin, Dresden, Wien — u. a. m. — —

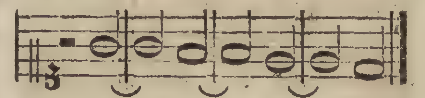
Die berühmtesten **Bildhauer** der **Neuern** sind: Nic. Pisano (von den Italienern ritrovatore del buon gusto nella scultura genannt, hatte griech. Lehrm. † 1270) Giov. Pisano († 1320) Angelo und Agostino Sanese (1340) Andreas Ugolino († 1345) Andr. Orgagna († 1389) Michelo Aiguani († 1400) Jac. della Quercia († 1418) Nanni d'Antonio di Banco († 1421) Luca della Robbia (Erfinder der Manier, Bilder von gebackener Erde zu verfertigen, welche er mit Farben anstrich, und im Feuer so gut zu glasiren wußte, daß der größte Theil des damahls cultivirten Europa sie ihm abkaufte; † 1442) Math. Civitali (1440) Lorenz Ghiberti († 1455) Donatello, Donat di Betto Bardi gen. († 1466) Giov. Ant. Amadei (1470) Desiderio da Settignano († 1485) Ant. Rosselino, Gamberelli gen. († 1490) Giac. Vellano (1493) Ant. Abondio (1520) Giov. Franc. Rustichio (1528) Alb. Dürer († 1528) Andr. Conducci († 1529) Andr. Riccio Briosco († 1532) Alphonso Lombardo († 1536) Girolamo Santa Croce († 1537) Agost. Busto, Bambaja gen. (1538) Lor. Lotto, Lorenzetto genannt († 1541) Bacio Agnolo († 1543) Prosp. Clemente (1548) Jacq. d'Angouleme (1550) Girol. Campagna (1550) Leo Leoni (1550) Sim. Mosca († 1554) Ant. Begarelli († 1555) Giov. Bandini, di Benedetto gen. (1555) Agost. Zotto (1555) Franc. della Camilla (1559) Bac. Bandinelli († 1559) Danese Cattaneo (1560) Aless. Minganti (1560) Franc. Mosca, Moschino gen. (1560) Alonso Berrugineta († 1561) Mich. Angelo Buonarotti († 1564) Andreas und Lazarus Calamech (1564) Asteldo Lorenzo di Gino (1565) Giac. Tatti, Sansovino genannt († 1570) Pierino da Vince (1570) Benvenuto Cellini († 1572) Jean Gougeon († 1572) Gasp. Becerra († 1576) Gugl. della Porta († 1577) Giov. Domenico d'Auria († 1585) Franc. Ferrucci, Tadda gen. (soll die Kunst, vermittelst eines, aus verschiedenen Kräutern abgekochten Wassers die Meissel so abzuhärten, daß man damit in Porphyr arbeiten können, erfunden haben; † 1585) Annib. Fontana († 1587) Germ. Pilon (führte in Frankreich den guten Geschmack in der Bildhauerey ein; † 1590) Prospero Scavezzi († 1590) Giov. Bat. Lorenzi († 1593) Giul. du Pre (1607) Giov. da Bologna († 1608) Aless. Vittoria († 1608) Ant. Gentile da Faenza († 1609) Franc. Cordine, Franciosino gen. († 1612) Juan de Jeni († 1614) Oraz. Censore († 1622) Car. Garafaglia (1630) George Petel († 1636) Clem. Molli (1640) Juan Montannes († 1640) Piet. Giac. Tacca († 1640) Franc. Quesnoy, Il Fiamingo gen. († 1644) Franc. Mocchi († 1646) Monsu Adamo (1650) Franc. Agnesini (1650) Piet. Bacci (1650) Arth. Quellinus (1650) Aless. Algardi (1654) Nic. Blasset († 1656) Giov. Bat. Bissoni († 1657) Franc. Anguyer († 1665) Jos. de Arse († 1666) Franc. Baratta († 1666) Jacq. Sarrasin (hat an dem guten Geschmacke in der Bildhauerey in Frankreich den mehresten Antheil; † 1666) Nic. Millich (1669) Giov. Bat. Volpi (1670) Jean Varin († 1672) Melch. Barthel († 1674) Balth. Marcy († 1674) Mich. Maglia (1678) Andr. Falcone († 1680) Giov. Lor. Bernini († 1680) Gasp. Marcy († 1681) Ces. L'Amou-

L'Amoureux (1682) Lud. Bernini (1682) Gottfr. Lengebe (†1683) Piet. Paolo Nardini (†1684) Franc. Ferrata (†1686) Le Geret (1690) Matth. Rauchmüller (1693) Mart. v. d Baugaerten (†1694) Louis le Comte (†1694) Giov. Bat. Foggini 1700) Laur. Magniere (†1700) Jean Bat. Tuby (†1700) Dom. Guidi (†1701) Pierre Puget (†1707) Silv. Parodi (†1708) And. Schlüter (1710) Domin. Aglio (1710) Franz Pet. Verheyden (†1711) Franc. Girardon (†1715) Georg Gottfr. Weyhenmeyer (†1715) Pierre Le Gros (†1719) Jean Poulletier (†1719) Ant. Coyzevox (†1720) Oraz. Marinali (†1720) Ren. Charpentier (†1723) Giuf. Mazzoli (†1725) Franc. Barroi (†1726) Franc. du Mont (†1726) Camillo Rusconi (†1728) Angelo Gabr. Pio (1730) Balth. Permoser (†1732) Andr. Fantoni (†1735) Bernh. Bendel (†1736) Maff. Benzi (†1740) Giuf. Mazza (†1740) Georg Raph. Donner (†1741) Rob. Le Lorrain (†1743) Nic. Coustoux (†1744) Ren. Fremin (†1744) Piet. Mazzetti (†1744) Pier. Le Pautre (†1744) Alex. v. Papenhoven (1745) Ant. Corradini (†1752) Jean Louis Le Moine (†1755) Lamb. Adam (†1759) Edm. Bouchardon (†1762) Ren. Mich. Slodts (†1764) Franc. Schiafino (†1765) Jean B. Boudard (†1765) Joh. Aug. Nahl — Nic. Adam — Mich. Adam — Et. Falkonnet — Franz Xav. Messerschmied — Cl. Michel — Jacq. Franc. Sailly — Joh. Val. Sonnenschein — Tassard — u. a. m. — —

Bindung.

(Musik.)

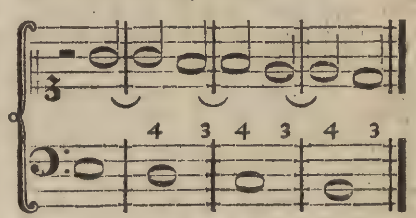
Die Fortdauer eines auf der schlechten Zeit des Takts angeschlagenen Tones, bis in die gute Zeit. Der Name kommt ohne Zweifel daher, daß man wegen der gewöhnlichen Eintheilungen der Takte den, auf dem Aufschlag des vorhergehenden Takts angeschlagenen, und bis in den Niederschlag des folgenden Takts fortdauernden Ton, mit zwey Noten geschrieben, die man durch einen darüber gesetzten Bogen wieder in eine verbunden:



obgleich diese Verbindung wegfällt, wenn die Bindung mitten in einem Takt vorkommt, wie hier:



Die Bindung verursachet nothwendig eine kleine Zerrüttung in dem Gange des Takts, weil der Niederschlag, oder die gute Zeit bey der Bindung, ihren gehörigen Accent oder Nachdruk nicht bekommen kann. Also werden in der Stimme, wo Bindungen sind, die Zeiten des Takts einigermaßen verkehrt, da sie in den andern ordentlich bleiben.
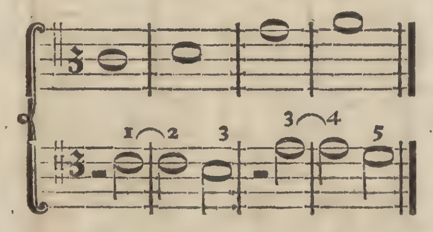


Hier wird im Basse, bey jedem Niederschlag, der Ton mit Nachdruk angegeben; in der obern Stimme aber bekommt der Aufschlag einigen Nachdruk durch das Anschlagen eines neuen Tones, da der Niederschlag, wegen bloßer Fortsetzung des Tones, ohne Nachdruk bleibt.

Daraus läßt sich begreifen, daß die Bindungen dem Gesang etwas charakteristisches geben können. Insbesondre scheint es, daß an den Stellen, wo in der Empfindung mehr Verlegenheit, als Freymüthigkeit ist, eine Folge solcher Bindungen sehr zu statten kommen könne. In Duetten, wo die Empfindungen

gen beyder Personen, etwas gegen einander laufendes haben, könnten sie mit ungemeinem Vortheil gebraucht werden.

Am meisten aber werden die Bindungen der Harmonie wegen gebraucht, da sie das beste Mittel sind, die Dissonanzen einzuführen.*) Die gebundene Note macht die Dissonanz aus, die dadurch vorbereitet ist, daß sie auf der vorhergehenden Zeit liegt, und dadurch, daß sie in den nächsten Grad unter sich tritt, aufgelößt wird.

Geschieht die Bindung in der obern Stimme, wie in dem vorher angeführten Beyspiele, so wird durch die Auflösung das Intervall kleiner, die Quarte wird zur Terz u. s. w. Wird aber die Bindung in der tiefern Stimme gemacht, wie in folgendem Beyspiel, so werden die Intervalle durch die Auflösung größer, die Secunden zu Terzen, die Quarten zu Quinten.



Es ist bey der Bindung der Dissonanzen eine wesentliche Regel, wiewol die Tonlehrer ihrer selten erwähnen, daß die Dauer der Dissonanz nicht größer sey, als der vorhergehenden Consonanz, wodurch sie vorbereitet worden ist. Die Ruhe, die durch die Auflösung entsteht, muß nothwendig, wenigstens so lange dauern, als die Unruhe, auf welche sie folget, gedauert hat; widrigenfalls ist die Auflösung unvollkommen.

*) S. Dissonanzen.

Bogen.

(Baukunst.)

Ein Stük einer Mauer, das rund über eine Oefnung weg geführt ist. Anfänglich wurden alle Oefnungen an Gebäuden, Thüren und Fenstern, von oben mit Holz oder mit großen Stüken Stein, auch wol gar mit metallenen Balken zugedekt; bis man auf die schöne Erfindung gekommen ist, Bogen von kleinen Steinen darüber zu führen. Man findet wenig Beyspiele, daß die Alten kleinere Oefnungen, dergleichen Thüren und Fenster sind, mit Bogen überwölbet haben. Die vierekigte Form der Oefnungen ist ohne Zweifel von besserm Geschmak, und soll also überall vorgezogen werden, wo nicht die Nothwendigkeit einen Bogen erfodert. Es läßt sich kaum sagen, woher bey den Neuern der Geschmak an runden Thüren und Fenstern gekommen ist, besonders da man gegenwärtig die Steine so zu hauen weiß, daß auch ziemlich weite Oefnungen gerade zugemauert werden können, ohne daß von dem Druk der aufliegenden Mauer irgend eine Gefahr zu besorgen wäre.

Am unschiklichsten ist der so gewöhnliche Fehler der meisten Baumeister, daß sie so gar runde und vierekige Fenster in einander mischen, und einem Gebäude mehr Ansehen zu geben glauben, wenn sie etwa die Mitte einer Außenseite durch runde Fenster von den Seiten unterscheiden. Einem an die edle Einfalt der Alten gewöhnten Auge ist es schon anstößig, mitten in einem Gebäude, zwischen vierekigten Fenstern, eine gewölbte Thür zu sehen. Der wahre Geschmak scheint schlechterdings alle Bogen übern Thüren und Fenstern zu verwerfen, und sie nur aus Noth zu dulden, wo sie unentbehrlich sind, wie bey Bogenstellungen, wovon in dem nächsten Artikel gehandelt wird.

Ganz

Ganz unerträglich ist es, Bogen auf Säulen gestellt zu sehen, da man sich der Vorstellung, daß die Säulen durch den Druk des Bogens von einander getrieben werden, nicht erwehren kann. Es ist kaum begreiflich, wie gute Baumeister in einen so gar ungereimten Fehler haben verfallen können, den man oft an den prächtigsten Gebäuden, wie z. E. an dem Königl. Schloß in Berlin, mit Verdruß wahrnimmt.

Die Form der Bogen, und die Art, die Steine dazu zu hauen, die Stärke der Bogen, die Wiederlage dazu, und andere zu dem blos mechanischen gehörigen Punkte, werden hier übergangen.

Bogenstellung.

(Baukunst.)

Diesen Namen haben die deutschen Baumeister den Werken gegeben, die man gemeiniglich mit dem französischen Namen Arkaden nennt. Man versteht dadurch eine Reihe von Bogen zwischen Pfeilern, die entweder einen bedekten Gang ausmachen, oder eine Wasserleitung, oder eine Brüke tragen, wovon man sich aus der hiebey gefügten Zeichnung einigen Begriff machen kann.



In der Baukunst kommen vielerley Gelegenheiten vor, solche Bogenstellungen anzubringen. Erstlich, wo ein freystehender von oben bedekter Spatziergang oder Porticus mit gewölbter Deke anzulegen ist, dergleichen die vornehmen Römer ehedem in der Nähe ihrer Häuser angelegt haben;*) oder wenn man einen solchen Gang an einem Gebäude, es sey von außen, oder inwendig um den Hof herum anlegen will, damit man im trokenen an den Häusern weggehen könne. In den meisten Klöstern sind solche Gänge um den Hof herum; vorne an den Häusern findet man sie in verschiedenen Städten, wie in Berlin auf dem Mühlendamm, und an der sogenannten Stechbahn. Die Römer legten auch oft ihre kostbaren Wasserleitungen über solche Bogenstellungen. Man kann zwar solche bedekte Gänge auch zwischen zwey Reihen Säulen, die das Dach tragen, anlegen, wie die halbrunde Säulenlaube um den Hof in Sanssouci ist. Allein alsdenn kann die Deke, wegen Mangel der Widerlage nicht gewölbet werden, sondern muß flach, entweder von sehr großen Steinen gemacht werden, wie an der Säulenlaube der Vorderseite des Berlinischen Opernhauses, welches sehr kostbar ist, oder von Holz, welches keine Dauer hat. Soll die Deke gewölbet werden, welches allemal das beste ist, so muß das

*) S. Säulenlaube.

das Gewölbe nothwendig auf sehr starken Pfeilern ruhen. Bey Gebäuden, wo man nicht viel auf die Zierlichkeit sieht, werden die Pfeiler schlechtweg vierekigt aufgemauret, und allemal über zwey Pfeiler ein Bogen geschlossen; sieht man aber auf die Zierlichkeit, so werden die Pfeiler mit Wandpfeilern, wie in der hier stehenden Figur, oder auch mit halb aus der Mauer stehenden Säulen verziert. Die besten Baumeister haben bey den Bogenstellungen folgende Regeln beobachtet, von denen man ohne wichtige, aus der Nothwendigkeit entstehende Ursachen, nicht abgehen soll.

Die Höhe der Oefnung a b von dem Fußboden bis an den Scheitel des Bogens, soll der doppelten Breite c d gleich seyn. Die Nebenpfeiler werden ein Model breit gemacht; zum Bogen wird ein voller halber Cirkel genommen, und vom Scheitel des Bogens bis an den Unterbalken, wird b e zwey Model genommen. Diese Verhältnisse geben den Bogenstellungen das schönste Ansehen, und darnach muß nun alles übrige bestimmt werden. Ein einziges Beyspiel wird hinlänglich seyn, zu zeigen, wie die Eintheilungen zu machen seyen.

Es soll eine Bogenstellung mit dorischen Pfeilern gemacht werden. Weil die dorischen Pfeiler mit zwey Untersätzen 18 Model hoch sind,*) vom Unterbalken an bis auf den Scheitel des Bogens, im Lichten aber zwey Model gerechnet werden, so blieben für die Höhe der Oefnungen (a b in der Figur) 16 Model übrig; mithin würde die Weite c d 8 Model seyn müssen. Nun muß an jeder Seite ein Model für die Breite des Nebenpfeilers, und ebenfalls ein Model für die halbe Deke des Pfeilers gerechnet werden; daher entsteht die Pfeilerweite f g von 12 Modeln.

*) S. Dorisch.

Doch können diese Verhältnisse nicht allemal beobachtet werden. An dem Colisäum in Rom, wo drey Bogenstellungen übereinander stehen, sind folgende Verhältnisse beobachtet worden: die unterste ist von dorischer Ordnung, die Säulenweite 14 Model und 11 Minuten; die Breite der Nebenpfeiler beynahe 2 Model; die Weite der Oefnungen 9 Model $28\frac{1}{2}$ Min. die Höhe nur 16 Model 13 Min. Die zweyte Ordnung ist jonisch mit Säulenstühlen, die aber mit der Brüstung der Oefnung in einem fortlaufen. Die Säulenweite und die Breite der Nebenpfeiler, und die Weite der Oefnungen, sind wie vorher. Die Höhe ist nur 14 Model 28 Min. und fast eben so ist auch die dritte Ordnung.

Der äußerste Pfeiler einer Bogenstellung muß nothwendig stärker seyn, als die andern, damit er die Spannung des Bogens aushalte. Deßwegen setzt man auch insgemein zwey Wandpfeiler oder Säulen auf der Eke neben einander. Von den Einfassungen der Bogen, von den Kämpfern und Schlußsteinen, ist in besondern Artikeln gesprochen worden.

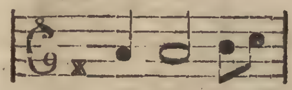
Eine gothische und ziemlich abgeschmakte Art von Bogenstellungen sieht man an dem Herzoglichen Pallast in Venedig, wo die Bogen auf schlechten vierekigten Pfeilern stehen, davon jeder mit zwey elenden Säulchen verzieret ist, die bis an die Kämpfer der Bogen reichen.

Bourree.

(Musik.)

Eine besondre Gattung eines Tonstüks zum Tanzen. Sein Charakter ist mäßige Freude. Der Takt ist von $\frac{2}{2}$ und fängt mit einem Viertel im Aufschlag an. Die Bourree hat, wie die meisten Tänze, zwey Theile, von 4 oder

oder 8 Takten. Es kommt dabey oft vor, daß der zweyte Theil der ersten Zeit des Takts, durch eine Bindung auf eine halbe Taktnote, mit dem ersten Theil der zweyten Zeit zusammengezogen wird; als



Brabandische Schule.

Wird sonst auch die flamändische Schule genennt. Sie begreift eine Folge von vielen fürtreflichen Mahlern, die in Braband und Flandern die Kunst gelernt und getrieben haben. Vermuthlich hat der Reichthum und eine ziemlich ruhige Regierung verursachet, daß in den Niederlanden und vornehmlich in den beyden bemeldeten Provinzen, die schönen Künste sehr früh und mit großem Eifer getrieben worden. Schon im 14ten Jahrhundert haben sie gute Mahler gehabt, denen man, den gemeinen Nachrichten zufolge, die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken hat. Von derselben Zeit an hat es in diesen Ländern niemals an Mahlern gefehlt, die, vornehmlich durch eine vorzügliche Vollkommenheit der Farbengebung, andern zum Muster dienen können. Gegenwärtig aber ist diese Schule fast ganz eingegangen.

Wer von dem Werth der Künstler aus dieser Schule, besonders der zwey großen Lichter derselben, Rubens und van Dyk, richtig urtheilen will, muß nothwendig in dem Lande selbst gewesen seyn; denn wer blos die, außer den Niederlanden zerstreute Gemählde derselben, gesehen hat, der kann sich nur einen sehr unvollkommenen Begriff von der Stärke dieser Künstler machen.

* *

Die berühmtesten Meister der Brabantischen oder Niederländischen Schule sind: Joh. v. Brügge oder v. Eyck John v. Mabuse († 1562) Franz Pourbus († 1580) Matth. Brill (1584) Heinr. Steenwyck († 1603) Mart. v. Voß († 1604) Joh. Stradan († 1605) Franz Pourbus d. Sohn († 1622) Barth. Spranger ( ) Matth. Brill († 1626) Rol. Savery († 1639) Pet. Paul Rubens († 1640) Adrian Braun († 1640) Ant. Vandyck († 1641) Joh. Breughel († 1642) Joh. Miel († 1644) Dav. Teniers († 1649) Gerh. Seegers († 1651) Franz Snyders († 1657) Jac. Fouquieres († 1659) Dan. Seegers († 1660) Theod. v. Thulden († 1662) Casp. Crayer († 1669) Pet. Neefs ( ) Philipp v. Champagne († 1674) Jac. Jordans († 1678) Erasmus Quellinus († 1678) Franz Milet († 1680) Herm. Schwanefeld († 1690) Anton Franz v. d. Meer († 1690) Joh. v. d. Meer († 1691) Dan. Teniers der Sohn († 1694) Nic. Vleughels († 1737). — —

C.

C.
(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man den ersten oder untersten Ton jeder Octave unsrer heutigen Tonleiter. Die Alten fiengen mit A an, und setzten ihre Töne in dieser Ordnung: A, B,*) C, D, E, F, G; da wir sie in diese setzen: C, D, E, F, G, A, B. Man kann doch für die itzige Tonleiter einen guten Grund angeben. Erstlich stellt sie die größere, und also die vollkommnere

*) Unser heutiges H.

nere Tonart vor, weil C, E die große Terz ist, da die Tonleiter A, B, C die kleine und unvollkommnere Tonart vorstellt. Zweytens ist sie auch vollkommener, als die Aretinische, die von G anfångt: *) denn obgleich diese auch die große Tonart abbildet, so ist doch hier die Terz G, H, durch A arithmetisch, das ist, unvollkommener getheilt, da die Terz C, E, durch D harmonisch getheilt ist. **) So wird man also finden, daß es nicht möglich ist, dem diatonischen System der Töne eine vollkommnere Ordnung zu geben, als die, welche von C anfångt.

C bedeutet auch einen Schlüssel, der durch eines von diesen beyden Zeichen [Zeichen] angedeutet wird, welche anzeigen, daß auf der Linie, die durch diesen Schlüssel geht, die Noten des Tons C stehen. †)

Cabinet.

(Baukunst.)

Ein kleineres, und in dem innern Raum einer Wohnung liegendes, zu ruhigen Verrichtungen bestimmtes Zimmer. Man hat Cabinetter zum Schlafen, zum Studiren, zu geheimen Conferenzen; und bey großen Sammlungen der Werke der Natur oder der Kunst giebt man insgemein den, an den großen Sälen liegenden, kleinen Zimmern, darin kleinere und ausgesuchte Stüke aufbehalten sind, den Namen der Cabinetter: daher denn durch eine Verwechslung der Namen, die Sammlungen oder Kunstsachen selbst, auch Cabinetter genennet werden. Ein Cabinet liegt also, seiner Bestimmung zufolge, allemal hinter größern Zimmern, und ist von den Lauben und Fluhren, die zum gemeinen Gebrauch sind, am weitesten entfernt; weil die Verrichtungen, die man darin vornimmt, Stille erfodern. In den Wohnungen der Großen müssen in der Nähe der Audienzzimmer auch geheime Cabinetter seyn, zu denen man durch Nebentreppen unbemerkt kommen kann: und es wäre ein wichtiger Fehler, wenn ein Baumeister in den Häusern der Großen dieses versäumte.

Cadenz.

(Musik.)

Dasjenige, wodurch in dem Gesang das Gefühl des Endes, oder auch blos einer Ruhestelle, eines Abschnitts oder Einschnitts erwekt wird. Der Gesang muß, wie die Rede, aus mancherley Gliedern bestehen, *) die durch Einschnitte, durch längere oder kürzere Ruhestellen, von einander abgesondert sind. In der Rede werden diese Glieder Einschnitte und Perioden genennt, die man durch verschiedene Zeichen, als , : ; ? ! . anzudeuten pflegt. Die Glieder aber entstehen nicht durch diese Zeichen, sondern aus der Annrdnung der Begriffe, nach welcher in der Rede, an den Stellen, wo diese Zeichen stehen, ein mehr oder weniger vollständiger Sinn sich endiget: zugleich aber auch aus der Folge der Töne; denn in dem Vortrag der Rede werden diese Ruhestellen, durch den stärkern oder schwächern Abfall der Stimme, und durch längere oder kürzere Verweilungen, auf der letzten Sylbe fühlbar gemacht. Dieses sind eigentliche Cadenzen der Rede, und daraus läßt sich schon begreifen, was die Cadenzen in der Musik sind.

In einem Tonstük vertritt die Harmonie einigermaßen die Stelle der Begriffe der Rede; die Melodie aber des Tones der Sylben. Wie nun die Einschnitte und Perioden der Rede, sowol von

*) S. Art. A.
**) S. arithmetisch; harmonisch.
†) S. Schlüssel.

*) S. Glied; Abschnitt; Ganz; Periode.

von den Begriffen, als von dem Ton der Worte abhangen, so ist es auch in der Musik. Wir haben also hier die Cadenzen, sowol in der Harmonie, als in der Melodie zu betrachten, und mit den ersten den Anfang zu machen.

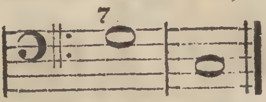
Es giebt also, sowol in der Rede, als in der Sprache der Musik, zweyerley Glieder: in der Rede entstehen sie entweder von der Ordnung der Begriffe, oder von der Ordnung der Töne; und in der Musik, entweder von der Ordnung der Accorde, oder von der Ordnung der einzeln Töne der Melodie. Die erstern beyden Gattungen sind die wesentlichsten, und die andern müssen ihnen untergeordnet seyn. Ein harmonisches Glied ist eine Folge zusammenhängender Accorde, auf deren letztem man ohne fernere Erwartung stehen bleiben, oder doch eine Zeitlang ruhen kann. Dasjenige nun, was in der Harmonie das Gefühl dieses Stillstehens verursachet, wird eine harmonische Cadenz genennt. Die Würkungen der Cadenzen sind von verschiedener Art: entweder bringen sie das Gehör in eine völlige Ruhe, so daß es schlechterdings nun weiter nichts erwarten kann; oder sie verursachen einen Stillstand, bey dem man, ohne einen Mangel zu fühlen, nicht gänzlich aufhören, aber doch eine Zeitlang stillstehen kann. Die, welche die erstere Würkung thun, werden ganze oder völlige Cadenzen genennt, von den andern werden einige halbe, andre unterbrochene Cadenzen genennt. Wir wollen jede Art näher betrachten.

1. Zur vollkommenen Ruhe wird nothwendig eine vollkommen consonirende Harmonie erfodert, weil jeder dissonirende Ton etwas beunruhigendes hat; also muß der letzte Accord der ganzen Cadenz nothwendig der vollkommene Dreyklang seyn. Aber nicht jeder Dreyklang setzt in gleich völlige Ruhe. Wer nur einigermaßen empfinden kann, was eine Tonart, oder ein Ton, darin man spielt, ist, der fühlt auch, daß die völligste Beruhigung nur durch den Dreyklang auf dem Grundton verursacht wird; also muß der letzte Accord der ganzen Cadenz den Dreyklang auf dem Grundton haben, aus dessen Tonleiter die vorhergehenden Accorde genommen sind. Jedes Tonstük wird aus einem gewissen Ton gesetzt, aus welchem die Harmonie zwar in andre Töne ausweicht, zuletzt aber in den Hauptton zurükgeführt wird.*) Die vollkommenste Ruhe kann nicht eher hergestellt werden, bis die Modulation aus den Nebentönen wieder in den Hauptton, von dem das Gehör vorzüglich eingenommen ist, zurükgeführt worden. Also kann ein ganzes Stük nicht anders, als mit dem vollkommenen Dreyklang auf seinem Grundton endigen. Dieser Schluß wird die *Finalcadenz*, oder die *Hauptcadenz* eines Tonstüks genennt. Geschieht der Schluß aber vermittelst des Dreyklanges auf dem Grundton einer Nebentonart, dahin man ausgewichen ist, so wird dadurch nur eine *Mittelcadenz* verursachet, womit eine Periode kann geendiget werden.

Die Vollkommenheit des Schlusses aber hängt nicht allein von dem letzten, sondern zum Theil auch von dem vorletzten Accord ab, durch welchen das Verlangen nach der Ruhe erwekt wird. Also muß der vorletzte Accord, durch den die Ruhe angekündiget wird, nothwendig etwas unvollkommenes haben, das die Erwartung des letzten erweket, und er muß in der engesten Verbindung mit dem letzten Accord stehen. Dieses kann auf keine vollkommnere Art geschehen, als wenn der vorletzte Accord auf der Quinte oder Dominante des Tons, darin man ist, genommen wird, weil die Rükkehr von der Dominante auf den Grundton der natür-

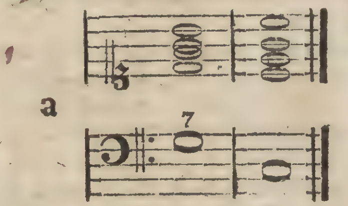
*) S. Ausweichung.

natürlichste Schritt ist, den die Harmonie thun kann: also ist überhaupt dieses die Form der ganzen oder völligen Cadenz:
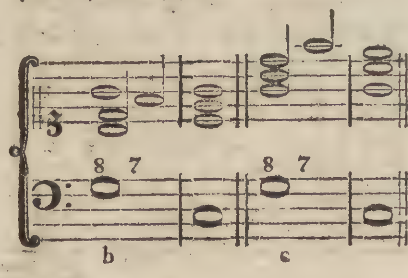


Damit aber das Gefühl des letzten Grundtones schon durch den Accord des vorletzten desto gewisser erwekt werde, wird auf diesen der Septimenaccord genommen,*) weil alsdenn die Harmonie unumgänglich um eine Quinte fallen muß.

Hiebey aber ist auch noch auf die Ordnung der Töne in den obern Stimmen zu sehen, indem auch darin jeder letzte Ton durch den vorletzten kann bestimmt werden. Die große Terz des vorletzten Tones macht das Subsemitonium des folgenden Grundtones aus, und geht also nothwendig beym Schlusse in die Octave. Die Septime im vorletzen Accord macht die Quarte des letzten Grundtones aus, und geht also nothwendig in dessen Terz über. Mithin wird der vollkommenste Schluß dieser seyn:

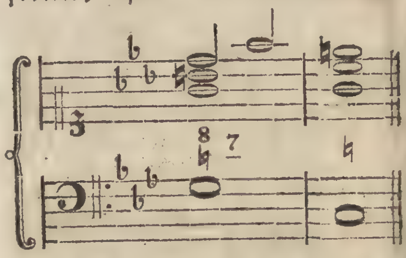


weniger vollkommen würde er in diesen Gestalten seyn:

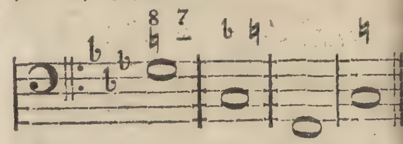


*) S. Dissonanz.

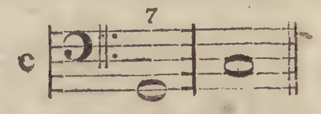
Hierbey verdient angemerkt zu werden, daß die Alten in den Cadenzen, da die Terz in der Oberstimme schließt, allemal die große Terz brauchten, wenn gleich die Tonart die kleine erfoderte; also:



Der Grund dieser Abweichung lag ohne Zweifel in der schlechten Temperatur ihrer Orgeln, nach welcher viel kleine Terzen so schlecht klangen, daß sie freylich zum Schluß untauglich waren. Da dieser Fall itzt nicht mehr statt hat, so schließt man auch ohne Bedenken mit der kleinen Terz. Wollte man in Kirchensachen, aus Liebe zum Alterthum, im Schluß die Tonart ändern, so könnte es am füglichsten also geschehen:

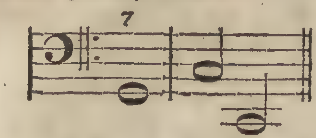


Noch weniger vollkommen aber wäre diese Cadenz, wenn der letzte Schritt durch Heraufsteigen von der Dominante auf den Hauptton geschähe:

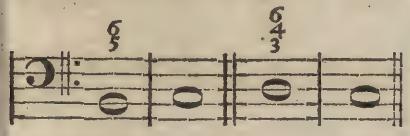


Denn obgleich diese Accorde mit den vorhergehenden im Grunde einerley sind, so kann doch diese Cadenz nicht wol eine völlige Ruhe machen, weil die Dominante nicht auf die Octave ihres Grundtones, sondern auf diesen selbst führet; folglich die Ruhe nicht durch Steigen, sondern durch Fallen hervor-

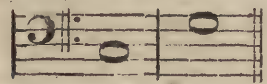
hervorgebracht wird. Doch könnte dieser Schluß auf folgende Weise vollkommen gemacht werden:



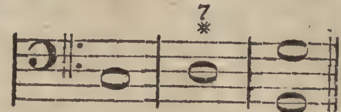
Dieses ist also die Form der ganzen harmonischen Cadenz, die in ihrer vollkommensten Gestalt, am Ende des ganzen Stüks nicht nur wie bey a erscheinen, sondern mit dem Dreyklang auf dem Hauptton, woraus das Stük gesetzt ist, endigen muß. Wird sie aber mitten im Stük zu Endigung einer ganzen harmonischen Periode gebraucht, so endiget sie sich mit dem Dreyklang des Grundtones, dahin man ausgewichen war, und darin man sich eine Zeitlang aufgehalten hat: dabey nimmt sie in den obern Stimmen die unvollkommnere Gestalt, wie bey b und c, an. Dieser Schluß kann auch durch Verwechslung des vorletzten Accords, oder des Accords der Dominante etwas geschwächt werden, als:



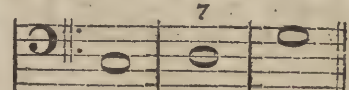
2. Die halbe Cadenz setzet in eine nicht völlige Ruhe, sondern befriediget zwar das Gehör durch eine ganz consonirende Harmonie, bey welcher man aber deßwegen nicht ganz ruhen kann, weil sie nicht auf dem Grundton liegt, darin man modulirt, sondern auf der nächsten Consonanz, nämlich der Quinte oder der Dominante desselben. Ihre Form ist also diese:



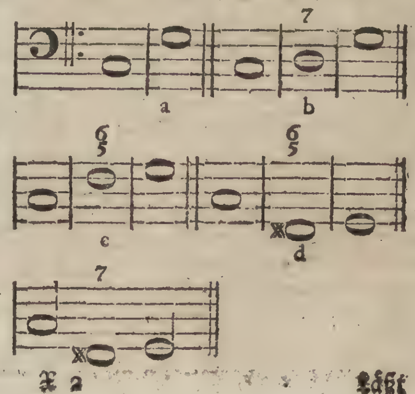
Um die wahre Natur dieser halben Cadenz zu begreifen, stelle man sich vor, man hätte aus dem Hauptton C in seine Dominante schließen wollen. Dieses würde man durch den geradesten Weg also bewerkstelligen:



Auf dem letzten dieser drey Accorde wäre man nun würklich in G, der Ton C wäre vergessen, und die Cadenz wäre ganz. Nähme man aber auf den zweyten Accord, anstatt der großen Terz, die das Subsemitonium von G ist, die kleine Terz, die der Haupttonart C dur eigen ist, so würde auf dem letzten Accord ungewiß, ob man würklich nach G dur ausgewichen wäre, oder, ob man in C bleibe, und nur den Dreyklang seiner Quinte wolle hören lassen, um hernach in der Haupttonart wieder fortzufahren. Demnach ist offenbar, daß durch diese Fortschreitung
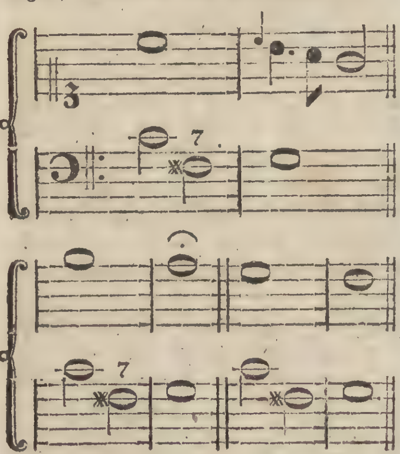


keine würkliche Ruhe, sondern nur ein Stillstand verursachet wird, der aber, wegen der sich dabey äußernden Ungewißheit, nicht lange dauren kann. Dieses ist die Natur der halben Cadenz, die, wie die ganze, mehr oder weniger Kraft haben kann, wie aus folgenden Beyspielen erhellet:
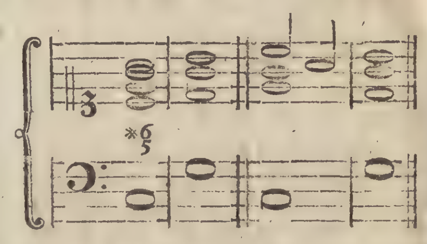


Läßt man den Mittelaccord ganz weg, wie bey a, so ist die Ungewißheit am stärksten und folglich der halbe Schluß am schwächsten; nimmt man aber diesen Mittelaccord mit der kleinen Terz, wie bey b, so gleicht die halbe Cadenz etwas mehr einem Schluß in den Ton G. Von eben diesem ist die Form bey c blos eine Verwechslung. Würde man die Cadenz aber so machen, wie bey d und e; so wäre man schon nach G würklich ausgewichen. Da aber dieses doch nicht in der Form der ganzen Cadenz geschehen ist, und man von da ohne Zwang wieder in den Ton C zurüke kann, so bleibt auch diese Cadenz noch weit von der Stärke der ganzen entfernt.
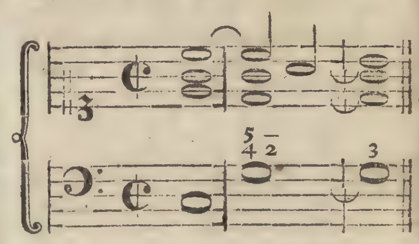
Mit diesen halben Cadenzen kann man kein Stük, aber doch Hauptabschnitte desselben endigen. Von den drey hiernächst verzeichneten Arten dieser halben Cadenz, setzt die erste am meisten in Ruhe, die andre weniger, die dritte am wenigsten.



Die heutigen französischen Tonsetzer nehmen mit Rameau an, daß diese halbe Cadenz, welcher sie den Namen der unvollkommenen, auch der irregulairen Cadenz geben, durch die, dem Dreyklang des vorletzten Tones hinzugethane, große Sexte müsse angekündiget werden, welche sie auf dem folgenden Accord um einen Grad in die Höhe treten lassen, wo sie alsdenn zur großen Terz wird; also:



Die Deutschen aber, denen diese dissonirende Sexte nicht gefällt, lassen sie als einen Durchgang hören, wie im zweyten Beyspiel; nur in geschwindem Zeitmaaße lassen sie die Auflösung dieser Sexte, so wie auch im nachstehenden Exempel bey dem Satz $\frac{5}{4}$, der Secunde über sich gelten: aber in langsamer Bewegung wird $\frac{6}{5}$ allemal wie die Verwechslung des Septimenaccords aufgelöset.



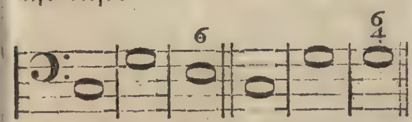
3. Die unterbrochene Cadenz entstehet dadurch, daß die Erwartung eines Schlusses erwekt, das Gehör aber durch einen unerwarteten Accord getäuscht wird, als:



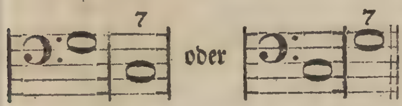
da man nach dem Accord, auf der Dominante den Schluß in den Hauptton erwartet, an dessen Stelle aber den Accord auf der Sexte hört. Dieser Gang wird deßwegen von den Italienern Cadenza d'inganno, die betrügerische Cadenz, genennt. Ihre Würkung ist eine Ueberraschung, bey

welcher

welcher man eine Zeitlang stille steht, dabey aber das Gefühl, daß ein fernerer Aufschluß erfolgen soll, behält. Man kann dadurch das Gefühl einer Verwunderung, eine Frage, oder die Erwartung einer Antwort ausdruken. Einigermaßen gehören auch die Verwechslungen der Accorde auf dem Grundton der ganzen Cadenz hieher; weil dadurch ebenfalls die Erwartung betrogen wird, wiewol die dadurch verursachte Täuschung weit weniger Kraft hat, als in der betrügerischen Cadenz. Dergleichen Schlüsse sind also diese:



Man kann sowol der ganzen, als der halben Cadenz, ihre schließende, oder ruherwekende Kraft ganz benehmen, wenn man auf dem letzten Grundton den Septimenaccord nimmt, als:
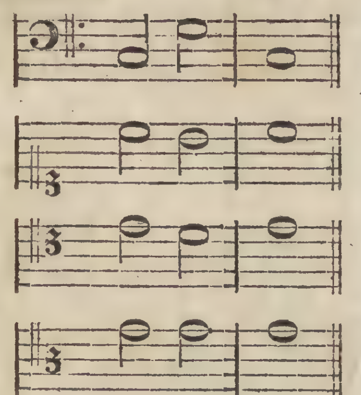


Eine solche Fortschreitung wird eine vermiedene Cadenz genennt. Im Grund aber kann sie gar nicht unter die Cadenzen gezählt werden, weil sie alle Ruhe oder alles Stillstehen unmöglich macht; indem das Ohr, so bald es die Dissonanz vernimmt, auch nach ihrer Auflösung begierig wird. Ihre Würkung ist gerade das Gegentheil von dem, was die Cadenz würkt; nämlich eine, ohne alle Aufhaltung fortschreitende Bewegung, wodurch der genaueste Zusammenhang des harmonischen Ganges erhalten wird. Findet man, daß, des Ausdruks halber, bey der halben Cadenz eine Aufhaltung nöthig sey, so wird die 7 hinzugethan, und denn die Aufhaltung mit diesem Zeichen, 𝄐 oder 𝄐 angedeutet. Dieses macht also eine besondre Gattung der halben Cadenz aus.*) Auch die Verwechslungen des Septimenaccords auf der Dominante leiden diese Fermaten.

Bis dahin haben wir die Cadenz blos in Absicht auf die Harmonie betrachtet, in so fern sie einen harmonischen, größern oder kleinern Ruhepunkt verschaffet. Damit man sich einen desto deutlichern Begriff von den Cadenzen der Melodie machen könne, bedenke man, daß ein Abschnitt der Rede, der dem Sinne nach völlig geendiget wäre, so ungeschikt könnte gelesen werden, daß das Ohr nach dem letzten Wort noch immer etwas erwartete. Eben so könnte ein Abschnitt harmonisch geendiget, durch den Gesang aber als unvollendet vorgetragen seyn. Daher entsteht also die Betrachtung der melodischen Cadenz.

Es ist sogleich offenbar, daß der letzte Ton einer melodischen Cadenz nothwendig mit dem Grundton, aus dessen Tonleiter die Töne genommen sind, consoniren müsse, und daß das Gefühl der Ruhe um so viel gewisser entstehet, je vollkommener die Consonanz ist. Also wird der letzte Ton entweder der Einklang, oder die Octave, oder die Quinte, oder die Terz des Grundtones seyn. Dieser letzte Ton muß im Niederschlag des Taktes eintreten, weil er auf diese Art fühlbarer wird; und aus eben dem Grunde muß die Stimme, wenn die Ruhe völlig seyn soll, darauf liegen bleiben, und sich nach und nach verlieren. Endlich wird die Ruhe auch dadurch fühlbarer, wenn dem letzten Ton einer vorhergehet, der das Gefühl des Schlußtones zum voraus erwekt; dieses nennt man die Vorbereitung der Cadenz: diese muß also im Aufschlag des vorletzten Takts geschehen. Daher sind folgende Hauptgattun-

*) S. Fermate.

gattungen der melodischen Schlüsse entstanden.
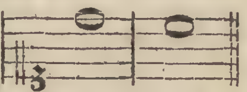


Die erste scheinet die vollkommenste zu seyn, weil sie im Unisonus der vollkommensten Consonanz schließt, und also den Gesang an die Quelle, woraus er geflossen ist, wieder zurük geführt hat, und zwar durch den Fall einer Quinte, der ohnedem etwas beruhigendes hat. Diese Cadenz wird die Baßcadenz genennt, weil sie dieser Stimme vorzüglich zukommt, obgleich bisweilen auch die obern Stimmen, nach dieser Formel in die Octave des Grundtones schließen, als:



Diese Baßcadenz nimmt bisweilen, durch Verwechslung des vorletzten Accords, diese Gestalt an:
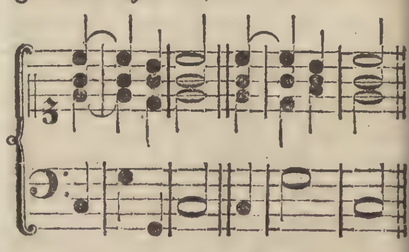


Die zweyte Hauptform schließt durch die große Septime des Grundtones in seine Octave, die vollkommenste Consonanz nach dem Einklang, und hat nächst der vorhergehenden die größte Kraft zur Beruhigung, welche durch das Subsemitonium, das dem letzten Ton vorhergeht, natürlicher Weise erwartet wird. Dieser wird der Name der Discantclausel gegeben, weil die oberste Stimme insgemein so schließt. Sie nimmt bisweilen auch diese, aber weniger kräftige Form an:



Die dritte Form wird die Tenorcadenz genannt, weil diese Stimme insgemein so schließt. Diese stellt die Ruhe nicht vollkommen her, da sie mit der Terz aufhöret, und könnte also für sich allein nur einen kleinen Ruhepunkt machen.

Die vierte hat den Namen der Altcadenz bekommen, weil in vielstimmigen Sachen der Alt insgemein im Hauptschlusse diesen Ausgang des Gesanges hat. Für sich selbst würde sie, obgleich die Quinte, womit sie sich endiget, eine vollkommene Consonanz ist, keine würkliche Ruhe, sondern blos einen Aufhalt oder Stillstand erweken.

Diese Cadenzen werden in vierstimmigen Gesängen, zum völligen Schluß des Gesanges mit einander verbunden, und daraus entsteht die vollkommenste Art der vielstimmigen Finalcadenz.

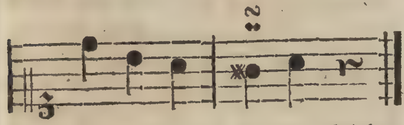


Ein vielstimmiger Schluß bekommt die Hauptkraft von den Cadenzen der beyden äußersten Stimmen, und wird am vollkommensten, wenn diese durch die Baß- und Discantcadenzen schließen. Von dieser vollkommensten Form kann man auf vielerley Weise abweichen, und dadurch die Ruhe des Schlusses immer unvollkomme-

kommener machen, je nachdem es die Natur der Cadenz erfodert.

Da selbst die vollkommenste Cadenz, und also um so viel mehr die andern geschwächt werden, wenn der Gesang auf der letzten Note nicht so lange liegen bleibt, bis das Gefühl der Ruhe in etwas bestätiget wird, sondern sogleich auf andre Töne fortschreitet: so entstehet auch daher ein Mittel, eine Cadenz zu schwächen.

Es ist vorher als eine Eigenschaft der Cadenz gesetzt worden, daß der letzte Ton derselben im Niederschlag des Takts, folglich der vorletzte im Aufschlag des vorhergehenden kommen müsse; dieses ist in der That die gewöhnlichste Art, und hat eine Aehnlichkeit mit dem, was man in dem Vers den männlichen Abschnitt *) nennt. Doch giebt es auch Cadenzen, wo diese Ordnung umgekehrt und der vorletzte Ton in den Niederschlag kömmt, als:



Diese kommen mit dem weiblichen Abschnitt des Verses überein. In einigen Tänzen werden die Finalcadenzen mit diesem weiblichen Ausgang gemacht, der etwas besonders an sich hat, das sich leicht zu einem scherzhaften Ausdruk anwenden läßt. Ein solcher Schluß gleicht einigermaßen dem plötzlichen Stillestehen mit einem, zum folgenden Schritt schon aufgehobenen, Fuße.

Das Verlangen nach der Ruhe wird lebhafter, wenn sie, nachdem das Gefühl derselben einmal erwekt worden ist, aufgehalten wird. Daher sind bey den Cadenzen verschiedene Arten der Aufhaltungen entstanden, dadurch man den Eintritt des letzten Tones angenehmer zu machen sucht: die Triller, die figurirten Cadenzen und die Orgelpunkte. Von diesem und dem Triller bey der Cadenz ist in den besondern Artikeln darüber gesprochen worden; hier sind also noch die figurirten Cadenzen zu betrachten. Davon giebt Herr Agricola in seinen Anmerkungen über Tosis Anleitung zur Singekunst diese Nachricht.

„In den alten Zeiten wurden die Hauptschlüsse — nur so ausgeführet, wie sie dem Takte gemäß geschrieben werden. Auf der mittelsten Note wurde ein Triller gemacht. Hernach fieng man an auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen; wenn nämlich ohne den Takt aufzuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an den letzten Takt langsamer zu singen, und sich etwas aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltung durch allerhand willkührliche Passagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren den Stimmen auszuführen möglich sind, auszuschmüken. — Diese werden itzt vorzugsweise Cadenzen genennt. Sie sollen zwischen den Jahren 1710 und 1716 ihren Ursprung genommen haben.“

Dieses sind also die Cadenzen, in welche sich gegenwärtig, sowol die Sänger als die Spieler, so sehr verliebt haben, daß man glauben sollte, sie singen oder spielen ein Stük nur deßwegen, damit sie am Ende ihre Fertigkeit durch die seltsamsten Läufe und Sprünge zeigen können. Es giebt Personen von Geschmak, denen diese Cadenzen äußerst zuwider sind, und die sie mit den Luftsprüngen der Seiltänzer in eine Classe setzen. Selbst der Castrat Tosi, ein Meister der Kunst, scheinet nicht viel günstiger davon zu urtheilen. Allem Ansehen nach aber werden sie, was man auch immer dagegen sagen möchte, gleich andern zu den Moden gehörigen Dingen, so lang im Gebrauch bleiben, bis ihr fataler Zeitpunkt kom-

*) S. Abschnitt oben S. 7.

kommen wird. Herr Agricola hat an dem angezeigten Orte die Gründe für und gegen diese Cadenzen gesammelt, die man daselbst nachlesen kann. Daß übrigens vor dem letzten Ton eines Hauptschlusses eine Aufhaltung von guter Würkung und in der Natur der Sache gegründet sey, kann jeder fühlen. Also verwirft der gute Geschmak diese Cadenzen nicht schlechterdings, sondern mißbilliget nur das Uebertriebene derselben, besonders aber die seltsamen Läufe und Sprünge, die keinen Endzwek haben, als den langen Athem oder die Fertigkeit der Kehle eines Sängers zu zeigen.

Camin.

(Baukunst.)

Ein offener Feuerheerd an einer Wand eines Zimmers, zu dessen Wärmung er dienet. Die Camine verstatten, daß man im Zimmer ein offenes Feuer genießen kann, sonst aber sind sie in kalten Ländern zur Wärmung der Zimmer nicht hinreichend, wo man nicht eine gar zu große Menge Holz oder Kohlen verbrennen will. Da sie aber gleichwol den sehr guten Nutzen haben, durch Abführung der Ausdünstungen in den Zimmern eine reine Luft zu unterhalten; und da überdies das Feuer im Zimmer unter die wenigen Schönheiten der Natur gehört, deren Genuß kalten Ländern im Winter übrig bleibet: so ist die Untersuchung über die beste Art Camine anzulegen, ein nicht ganz unwichtiger Punkt in der Baukunst. Folgende Anmerkungen werden nachdenkenden Baumeistern nicht ganz überflüßig scheinen.

Die vornehmste Eigenschaft eines guten Camines ist diese, daß er bey einem hinlänglichen Zug, um allen Rauch abzuführen, einen nicht gar zu starken Zug in dem Zimmer verursache, welches der Fehler fast aller Camine ist, die eine weite Oefnung über dem Feuerheerd haben. Ein etwas starkes Feuer verursachet einen Zug in dem Zimmer, der beynahe einem Wind gleichet, wodurch auch zugleich alle warme Luft aus dem Zimmer weggeführet wird. Diesem Fehler wird dadurch abgeholfen, daß die Röhre oder der Schornstein, gegen den Heerd des Camines ins enge gezogen wird. Ich habe selbst einige Camine über den Sturz zuwölben, und nur mitten in dem Gewölbe eine Oeffnung von 5 Zoll ins Gevierte machen lassen, und diese Art sehr vortheilhaft gefunden. Nur muß dabey veranstaltet werden, daß die Schornsteinfeger von oben in die Röhre kommen können, und gegen das untere Ende müssen die Röhren, als eine umgekehrte Pyramide, nach und nach enger werden, daß der herunterfallende Ruß nirgends aufsitze, sondern auf den Heerd herunterfallen könne. Die Oefnung wird durch einen über den Sturz angebrachten Schieber, sobald das Feuer ausgebrennt ist, zugemacht. An solchen Caminen habe ich oft beobachtet, daß der Schieber bey ziemlich starkem Feuer, bis auf zwey Finger breit konnte eingeschoben werden, so daß die ganze Oefnung nur 5 Zoll lang und etwa 2 Zoll breit geblieben, ohne daß der Camin rauchte. Aber in diesen Caminen muß das Holz an der Feuermauer in die Höhe gestellt, und in der Mitte gut zusammengehalten werden. Also kann man eine enge Oefnung als eine wesentliche Eigenschaft eines guten Camines ansehen. Hiernächst wird die Würkung eines Camines sehr vermindert, wenn er tief in die Mauer gelegt wird. In diesem Fall genießt man fast keine Wärme, als die unmittelbar von dem Feuer kommt, weil die Mauren selbst wenig erwärmt werden. Darum ist es gut, daß die Röhre nicht ganz in die Dike der Mauer, sondern gegen das Zimmer heraus-

herausgelegt werde, so daß drey Seiten desselben in das Zimmer herausstehen. Weil diese durch das Feuer erwärmet werden, welches, da man sie nicht mehr als einen halben Stein (fünf Zoll) stark zu machen braucht, allemal geschieht: so thun sie einigermaßen den Dienst eines Ofens, und unterhalten die Wärme im Zimmer, wenn gleich das Feuer bereits ausgegangen ist.

In Ansehung der Bekleidung und Verzierung der Camine, wird ein verständiger Baumeister zwischen dem schwerfälligen Geschmak der ältern Baumeister, welche die Camine mit Säulen oder Wandpfeilern, und einem darüber gelegten förmlichen Gebälke, bekleidet hatten, und der unverständigen Ausschweifung vieler Neuern, die Schnörkel mancherley Art, Muscheln und Laubwerk dabey anbringen, leichte die Mittelstraße halten. Einfache Gewände, ohne viel Glieder, und ein gerader, mit einem guten Gesims versehener Sturz darüber, ohne alles Schnitzwerk, ist ohne Zweifel das schiklichste dazu.

Cammermusik.

Der verschiedene Gebrauch, den man von der Musik macht, erfodert auch besondere Bestimmungen gewisser Regeln. Die Kirchenmusik muß natürlicher Weise einen andern Charakter haben, als die, welche für die Schaubühne gemacht ist, und diese muß sich wieder von der Cammermusik unterscheiden. Man kann diese so betrachten, als wenn sie blos zur Uebung für Kenner, und zugleich zur Ergetzung für einige Liebhaber aufgeführt werde. Beyde Gesichtspunkte erfodern für die zur Cammermusik gesetzten Tonstüke, ein ihnen eigenes Gepräge, von welchem Kunstverständige bisweilen unter dem Namen des **Cammerstils** sprechen.

Da die Cammermusik für Kenner und Liebhaber ist, so können die Stüke gelehrter und künstlicher gesetzt seyn, als die zum öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, wo alles mehr einfach und cantabel seyn muß, damit jedermann es fasse. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Setzer hat nicht allemal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenstimmen so genau abzumessen; hingegen in der Cammermusik muß, da wegen der geringen Besetzung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzelne fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden. Ueberhaupt also wird in der öffentlichen Musik, wo man allemal einen bestimmten Zwek hat, mehr darauf zu sehen seyn, daß der Ausdruk auf die einfacheste und sicherste Weise erhalten werde; und in der Cammermusik wird man sich des äußerst reinen Satzes, eines feinern Ausdruks und künstlicherer Wendungen bedienen müssen. Dieses widerspricht einigermaßen der allgemeinen Maxime, daß man in Kirchensachen ungemein scharf und genau im Satz seyn müsse, und hingegen in so genannten galanten Sachen, wozu man die Musik des Theaters, und auch die Concerte rechnet, es nicht so genau nehmen dürfe.

Weil die Cammermusik nicht so durchdringend seyn darf, als die Kirchenmusik, so werden die Instrumente dazu auch insgemein etwas weniger hochgestimmt; daher wird der Cammerton von dem Chorton unterschieden.

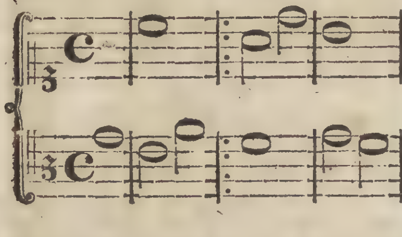
Canon.
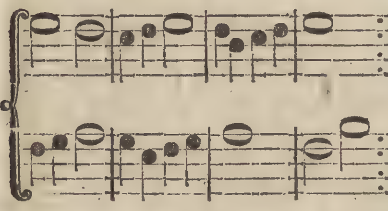
(Musik.)

In der Musik der alten Griechen bedeutete dieses Wort das, was man itzt ein **Monochord** nennt, nämlich eine gespannte Sayte, auf einem Brete, worauf die Länge der Sayte so eingetheilt war, daß man leicht

alle gebräuchliche Intervalle darauf haben konnte.*)

Gegenwärtig bedeutet es ein zwey- oder mehrstimmiges Tonstük, darin eine Parthie oder Stimme, nach der andern eintritt, und denselben Satz, oder dasselbe Thema, höher oder tiefer singt, und beständig wiederholt, dergestalt, daß ein solcher Gesang nie zu Ende kommt, sondern so lange fortgesetzt werden kann, als man will, wie aus folgendem Beyspiel zu sehen ist:

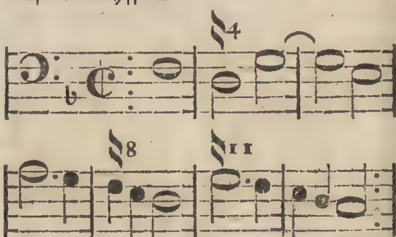




Dieser Canon ist zweystimmig; der Alt fängt den Gesang an; einen Takt später, und eine Quarte höher, fängt der Discant denselben Gesang an. Nach dem achten Takt wiederholt jede Stimme ihren Gesang, und so singt der Discant beständig die Melodie des Alts einen Takt später und eine Quarte höher, so lange, als man will. Weil ein solcher Gesang niemals zu Ende kommt, so wird er von einigen eine Kreisfuge, oder ein unaufhörlicher Canon genennt. Canon perpetuus.) Auf diese Art kann der Canon in mehrern Stimmen gesetzt werden, davon immer eine später als die andre eintritt, und den Gesang um ein bestimmtes Intervall höher oder tiefer wiederholt.

*) S. Monochord.

Man kann also einen solchen Canon, so viel Stimmen er haben mag, auf ein einziges System schreiben, wenn man nur die Zeit des Eintritts der übrigen Stimmen, und die Höhe, darauf sie eintreten, anzeiget, wie in diesem Beyspiel:



Bey dem Zeichen §4 tritt die zweyte Stimme eine Quarte höher, bey §8 die dritte eine Octave höher, und bey §11 die vierte eine Undecime höher ein. Diese kurze Bezeichnung enthält also die vollständige Regel, oder Vorschrift eines vierstimmigen Gesanges, und hat eben davon den Namen Canon bekommen, welches Wort eine Regel oder Vorschrift bedeutet.

Wenn in einem ordentlichen Tonstük einzelne Stellen von dieser Art vorkommen, da eine Stimme nur eine kurze Stelle einer andern Stimme wiederholt, so giebt man auch solchen einzeln Stellen bisweilen den Namen Canon: gemeiniglich aber werden sie canonische Nachahmungen genennt.

Ehedem, da die Liebhaber des Satzes einander in künstlichen Aufgaben übten, legten sie einander solche Canons, ohne die, zu völliger Aussetzung der Stimmen nöthigen, Zeichen vor, und begnügten sich blos, etwa die Anzahl der Stimmen feste zu setzen. Dieses waren musikalische Räthsel, die einer dem andern aufgab, und daher kommt der Ausdruk, einen Canon auflösen.

Der Canon wird auch so gemacht, daß jede Stimme bey jeder Wiederholung des Satzes, denselben um ein gewis-

gewisses Intervall höher nimmt. Man hat z. E. solche, da das Thema zwölfmal wiederholt wird, jedesmal den nächsten halben Ton der Tonleiter seines Grundtones höher, und so, daß das Thema durch alle zwölf Töne seiner Tonart durch geführt wird. Ein solcher Canon wird in der Kunstsprache Canon per tonos genennt.

Wenn aber auch die nachahmenden Stimmen das Thema der ersten nicht genau wiederholen, sondern nur unter gewissen ganz bestimmten Bedingungen, so behält das Stük doch den Namen des Canons. Dergleichen Bedingungen sind z. B. daß das Thema in der Nachahmung die Gattung der Noten ändere, und aus Vierteln Achtel oder halbe Takte mache, dadurch die Arten herauskommen, die man Canones per diminutionem und Canones per augmentationem nennt; — daß die nachahmende Stimme sich der führenden entgegen bewege, daher Canon in motu contrario — u. s. f. Man hat so gar solche, da die nachahmende Stimme das Thema rükwärts singt, indem die führende ordentlich fortgeht, oder solche, da eine Stimme ihren Gesang führt, wie er auf dem Papier geschrieben ist, da die andre dasselbe so vorträgt, wie die Noten liegen würden, wenn man das Papier umkehrte. Von diesen und noch viel andern Arten des Canons, können Liebhaber in **Marpurgs Abhandlung von der Fuge** *) nicht nur vielfältige Beyspiele, sondern auch die zu ihrer Verfertigung dienenden Regeln finden.

Obgleich viel von dieser Materie in die Classe der Dinge gehört, die **Martialis** difficiles nugas nennt, so ist doch nicht zu leugnen, daß nicht die Kunst des Canons würklich ein wichtiger Theil der Setzkunst sey. Denn

*) Berl. 1753—1754. 4. 2 Th.

1. giebt es Gelegenheiten, wo der Setzer zu dem besten Ausdruk seines Textes würklich canonische Nachahmungen nöthig hat. In vielstimmigen Sachen, Arien, Symfonien, Concerten, besonders aber in Duetten und Terzetten, kommen dergleichen überall vor, die allerdings nur der Setzer, der sich in dergleichen, vielen altväterisch scheinenden, Sachen geübt hat, ohne Fehler machen wird.

2. Wenn in verschiedenen Stimmen keine Nachahmungen, bald freyere, bald gebundenere vorkommen, so wird dadurch die wahre Einheit des Gesanges beybehalten. Da hingegen ein seltsames Gemisch entstehen würde, wenn man jeder Stimme, und bald in jedem Takt, eine andre Gestalt der Melodie geben wollte. Darin aber ist nur der recht glüklich, der sich in dem canonischen Satz wol geübt hat.

3. Ueberhaupt aber giebt diese Uebung dem Setzer eine Fertigkeit, auf alle mögliche Weise eine Harmonie und Melodie zu verwechseln, und immer rein zu erhalten, welches ihm unfehlbar dazu dienet, sich aus allen vorkommenden Schwierigkeiten heraus zu helfen.

Also würde es der Musik gewiß nicht zum Vortheil gereichen, wenn dergleichen Uebungen gänzlich abkommen sollten. Es wäre leicht zu zeigen, daß der unsterbliche Graun seine Duette und Terzette in den berlinischen Opern, welche unter die fürtreflichsten Werke der Musik, die man jemals gesehen hat, gehören, nicht in dieser großen Vollkommenheit würde verfertiget haben, wenn ihm die Künste des canonischen Contrapunkts unbekannt gewesen wären. Allein seine Zeit damit allein zubringen und sich selbst bereden, daß allein darin die wahre Kunst des Componisten bestehe, ist freylich eine Thorheit, die man den Liebhabern des

des musikalischen Satzes benehmen muß.

* *

Practischer Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundamente der Naturkünsteleyen gesetzten Canone perpetuo in Hypo-Diapente quatuor Vocum viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui zu machen seyn . . . von Gottfr. Heinr. Stölzel, Gera 1752. 4. — Das 5te Kap. des Anhanges zum Handbuche bey dem Generalbaß und der Composition . . . von F. W. Marpurg, Berl. 1761. 4. handelt von der canonischen Nachahmung. —

Cantate.

(Dichtkunst; Musik.)

Ein kleines für die Musik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darin in verschiedenen Versarten Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenschaften ausgedrükt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenstandes entstehen. Der Dichter richtet seine Aufmerksamkeit auf eine interessante Scene aus der Natur, aus dem menschlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieses Gegenstandes entstehen in ihm wichtige Gedanken, ernsthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in starke Leidenschaften ausbrechen. Wenn er nun, dem sich abändernden Zustand des Geistes und Herzens zufolge, das, was er sieht, beschreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrukt, den Ausbruch seiner Leidenschaft schildert, und für jedes eine besondre, der Sache angemessene Versart wählet, so entstehet dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verschiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein andrer lehrend, ein andrer betrachtend, und ein andrer rührend seyn. Daher können in der Cantate Recitative, Cavaten, Arioso, Ariette, und Arien zugleich vorkommen; und von diesen verschiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter sich bey einem Gegenstand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müssen nothwendig dabey vorkommen. Da wir die verschiedenen Dichtungsarten der besondern Theile der Cantate in besondern Artikeln beschrieben haben, so wollen wir hier nur einige allgemeine Anmerkungen über den Gebrauch und die verschiedenen Gestalten der Cantate machen.

Der vornehmste Gebrauch der Cantaten ist bey dem öffentlichen Gottesdienst, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu seinem Gegenstand. Er muß dabey die Absicht haben, das Volk auf die wichtigsten Theile seines Gegenstandes aufmerksam zu machen, dasselbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhafte Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das ganze Gemüth mit einer heilsamen Leidenschaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß also der Dichter den Charakter der geistlichen Dichtung wol beobachten, und sich vornehmlich in Acht nehmen, weder Witz, noch Kunst, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenstand seiner Betrachtung auf den Dichter, oder auf Nebensachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was blos zur Belustigung diente, sondern alles muß auf Erbauung übereinstimmen.

Da die Cantate keine Handlung ist, wie das Drama, sondern eine Betrachtung über einen großen Gegenstand, so muß sie nicht weitläuftig seyn. Denn Weitläuftigkeit über einen einzigen Gegenstand macht verwirrt, und schwächet die Hauptvorstel-

stellung. Der Dichter soll nicht alles, was sich über den Gegenstand gutes denken oder empfinden läßt, sondern nur das wichtigste, das, was den Verstand und das Herz am stärksten rühret, anbringen. Es giebt Dichter, welche in Cantaten über das Leiden des Heilandes, oder über seine Geburt, in die kleinsten Umstände sich einlassen; jeden, wenn er auch noch so wenig auf sich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man sagt, bey den Haaren herbey zu bringen. Dadurch werden sie frostig. Es gehört in die Cantate nichts, als was groß und stark rührend ist, und das Einfache muß dabey dem Verwikelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Cantaten dramatisch; dieses schikt sich gar nicht; denn die Cantate ist die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung selbst. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Personen eingeführt werden, welche abwechselnd reden oder singen; aber dieses ist kein Drama. Denn jede von den redenden Personen drükt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus. Dieses macht keine Handlung. Wenn aber allegorische Personen eingeführt werden, so wird insgemein die ganze Vorstellung frostig. Aus diesem Grunde rathen wir sie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beschreibungen mit Arien, die moralische Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Würkung. Sie sind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonsetzer nicht Gelegenheit genug, sich kräftig und rührend auszudruken. *) Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer historische Umstände zu Gemüthe zu führen, so kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er sich anstellt, als ob er die Sachen sähe und hörte. So hat es Ramler in seiner Cantate über das Leiden des Heilandes in dem ersten Recitativ gethan. So hat es Rolli in der schönen Cantate von Acis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteste vorstellt, was keine Erzählung würde gethan haben.

> Mà gorgogliar, la placida marina già lento,
> Ecco! già sorge,
> Ecco! già sopre l' inargentata concha,
> Ecco apparir la Diva!
> E i zeffiretti alati
> La guidan' alla riva.

Es giebt Cantaten, da der Dichter in seiner eigenen Person spricht, die man betrachtende nennen könnte, und andre, da er historische Personen sprechen läßt, damit wir uns desto lebhafter in ihre Umstände und Fassung setzen können. Diese kann man historische Cantaten nennen. Einen weitläuftigen Unterricht über alles, was der Dichter bey der Cantate zu beobachten hat, um sie zur Musik recht bequem zu machen, findet man in Krausens fürtreflichem Werk von der musikalischen Poesie. *)

Die Cantate ist eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol sie schätzbare Vorzüge hat. Die geistliche Cantate ist für den öffentlichen Gottesdienst sehr wichtig. Andre von moralischem Inhalt, können bey andern festlichen Gelegenheiten, oder auch nur blos in Concerten, von sehr großem Nutzen seyn, wenn der Dichter

*) Celles qui sont en récit et les airs en Maximes, sont toujours froides et mauvaises; le Musicien doit les rabuter. *Rousseau* Dict. de Musique Article *Cantate*.

*) Im fünften Hauptstük.

Dichter und der Tonsetzer jeder das Seinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Cantaten: kleinere, für die Cammermusik, darin weder ein vielstimmiger Gesang, noch vielstimmige Begleitung verschiedener Instrumente vorkommt; und größere zur feyerlichen Kirchenmusik, darin Chöre, Chorâle und andre vielstimmige Gesänge und eine starke Besetzung von verschiedenen Instrumenten statt hat. Diese werden insgemein Oratoria genennt. Bey diesen hat der Tonsetzer überhaupt in Ansehung des guten Geschmaks dasjenige zu beobachten, was von der Kirchenmusik ist erinnert worden. Die kleinern Cantaten erfodern einen überaus reinen und in allen Stüken vollkommenen Satz, als solche Stüke, in denen jeder kleine Fehler anstößig wird, und bey denen der Mangel der Handlung und der theatralischen Vorstellung durch innerliche Schönheiten muß ersetzt werden.



Daß die Cantate italienischen Ursprungs ist, sagt schon der Nahme, und ihre eigentliche Bestimmung, als Gedicht, würde es noch mehr sagen. Sie entwickelte sich, in dem siebzehnten Jahrhundert, aus dem, was die Italiener damahls **Madrigal** nannten; dieses war ein, aus Erzählung und Empfindung zusammengesetztes Gedicht, welches in Musik gesetzt wurde; da Erzählung eine andre Musik erfordert, als Empfindung; und in dem Madrigal beyde unter einander gemischt, und in gleichen Versarten waren: so wurden sie allmählig von einander getrennt; aus der erstern entstand das Recitativ, (nicht bloße, trockene Erzählung, sondern Erzählung, wie sie seyn muß, wenn sie unmittelbar in Gesang übergehen soll) aus der andern die Arie; und aus dem mehr belebten Theilen des erstern die Cavate (Gesang, gleichsam aus Erzählung herausgehohlt, herausgezogen, wie es der Nahme, Cavata, sagt; und daher in der Musik ohne Wiederhohlung, ohne zweyten Theil) — Im Madrigal redete der Dichter gleichsam nur in eigener Person; aber es gab auch einzele Situationen in der Mythologie, in der Vergangenheit, und Gegenwart (öffentliche Begebenheiten, Feyerlichkeiten u. d. m.) welche auf diese Art ausführbar waren, und so traten zuerst andere, dann mehrere Personen darin auf; nun fühlte man die Nothwendigkeit diese mehrere mit einander, auf irgend eine Art, verbinden zu müssen, und diesem gemäß, ließ man, was eine einzele darin sang und recitirte, auf eine andere darin in so ferne einwirken, daß nun die Vorstellungen und Empfindungen dieser über die zum Grunde liegende Situation, durch die Vorstellungen und Empfindungen jener in etwas modificirt wurden; man theilte sie in wirkliche Acte, u. s. w. Es kam also eine Art von Handlung hinein, die im Grunde keine Handlung ist, weil die Situation angenommen wird und immer dieselbe bleibt; weil, was die Eine Person singt, nicht die Vorstellungen und Empfindungen der Andern ganz bestimmt, oder gänzlich umändert. Und Rousseau irrt sich also, wenn er, in dem Art. Cantate seines Dict. de Musique sagt, daß die gegenwärtige Cantate in Italien ein **wirklich dramatisches Stück** sey. — Auch existirt sie, in der vorher erwähnten Gestalt noch wirklich in Italien (nur die erstern Arten sind eingegangen) und zwar, wenn sie weltlichen Innhaltes ist, unter dem Titel, Dramma *musicale* (obgleich auch zuweilen ein wirliches Drama, als die Oper, so bezeichnet wird) und steht sie in Beziehung mit Religion, unter dem Titel, Oratorio, oder Azione sacra, als unter welchem Titel Apostolo Zeno dergleichen zu Venedig 1735. 4. drucken lassen, die aber auch dem eigentlichen Drama sich noch mehr nähern; und nur in so ferne noch nicht ganz frey wirkende, thätige, mithin wirklich handelnde Wesen darstellen, als alle Personen nur von Einer Seite, von der Seite ihres Verhältnisses zur Religion, sich zeigen.

Ueber

Ueber die Art der Aufführung der letztern finden sich Nachrichten in dem 2ten B. von Wright's Reisen; und wie man allmählig darauf gekommen, Gegenstände der Religion so zu behandeln, und dergleichen Dramen in der Kirche aufzuführen, darüber besinne ich mich, in dem Werke des Menestrier, einige wahrscheinliche Muthmaßungen gelesen zu haben. Apostolo Zeno (in seinen Anmerk. zu des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. I. 489. Ven. 1753. 4.) hält den Gebrauch, Stücke dieser Art in Kirchen aufzuführen, für eine Fortsetzung und Verbesserung des ehmahligen Gebrauches, sogenannte Mysterien darzustellen, so wie das Oratorio für eine verbesserte Mysterie. Solche Werke überhaupt haben bey den Italienern geschrieben: Chiabrera — Tonsarelli — Fulvio Testi — Car. Mar. Maggi — Franc. Lemene — Giral. Gigli — Aless. Marcello — Bern. Bucci — Apostolo Zeno — Metastasio — Paolo Rolli — Malatesta Strinati — (das erste Oratorium in 3 Acten) Giul. Ces. Graziani (das erste Oratorium den H. Georg in 5 Acten) Matth. Damiani u. a. m. — Bey den andern Völkern Europens, die einzigen Franzosen ausgenommen, ist, meines Wissens, die Geschichte der Cantate (welche ich lieber hier, als bey dem Art. **Oratorium** beybringen wollte, weil sich solche Dinge nicht gut trennen, und in Artikel zerschneiden lassen) eben so; nur finden kleine Unterschiede statt, welche aber anzugeben, mir der Raum nicht gestattet. Die **Franzosen** haben keine, als Cantaten der erstern Art; und die besten darunter sind von Jean B. Rousseau — Louis Fuzelier — Ch. Frc. Panard — Bey den **Engländern** haben eigentliche Cantaten geschrieben J. Heyden und H. Pope; und Oratorien, der letzt erwähnte Dichter mit Arbuthnot zusammen, Esther, welche im Jahr 1720, wahrscheinlicher Weise vom D. Pebusch in Musik gesetzt, in der Kapelle des Herzogs von Chandos, aufgeführt, und von Händel, nach damit von D. Humphry vorgenommener Veränderung, von neuem gesetzt, und im Jahr 1732 auf das öffentliche Theater gebracht wurde. Aehnliche Stücke, deren Verfasser ich aber nicht kenne, sind, Athalia, Deborah, Judith, Klagelied Davids über Saul und Jonathan u. a. m. — Bey uns **Deutschen** haben deren geschrieben: Ramler — Gerstenberg — Schiebeler — Niemeyer — Jacobi, u. a. m. — **Musiken** zu Cantaten haben, unter mehrern, geliefert: Maur. Cazzati (gab zu Bologna 1659 eine ganze Samlung heraus) — Bonif. Graziani — Giac. Ant. Perti — Giac. Predieri — Franc. Gasparini — Aless. Scarlatti — Ant. Lotti — Marcello — Giov. Buononcino — Pergolese — Aless. Stradella — Carl. Cesarini — Fil. Amadei — Pollaroli — Ziani — Aless. Guidi — Ant. Brucini — Bened. Micheli — Clerembault — Händel — Graun — Fleischer — Hiller — Telemann — Krause — C. P. E. Bach — Rolle — u. a. m. — —

Von der Cantate handelt, unter andern, Hr. Eberhard in s. Theorie der sch. Wiss. S. 268. — Hr. Eschenburg in s. Entwurf einer Theorie und Litteratur der sch. Wiss. S. 154. — Gottsched in s. Dichtk. — Historische Nachrichten finden sich in des Crescimbeni istoria della volgar Poesia I. S. 296 und 312 der Ausg. von 1731. — und in des Quadrio storia e ragione d'ogni poesia, Vol. II. Lib. 2. S. 333. —

Capelle.

(Baukunst.)

Ist ein kleines geistliches Gebäude, das zum Privatgottesdienst erbauet ist. Es giebt freystehende Capellen, die nichts anders, als kleine Kirchen sind; in Häusern oder Pallästen solcher Personen gebauete, die das Vorrecht eines Privatgottesdiensts haben; noch andere Capellen sind besondere, an den Abseiten großer Kirchen angebauete, und mit einem Altar versehene Abtheilungen, darin bey besondern Gelegenheiten Privatmessen gelesen werden. In großen Haupt-

Hauptkirchen findet man bisweilen verschiedene solche Capellen zugleich angebracht.

Capelle.

(Musik.)

Aus der eigentlichen vorher erklärten Bedeutung dieses Worts, ist die uneigentliche entstanden, nach welcher man die Gesellschaften der Tonkünstler, die von Großen gehalten werden, um in ihren Capellen die Kirchenmusik zu machen, Capellen nennt. Man giebt so gar diesen Namen auch solchen Gesellschaften, die nur zur Schaubühne oder zur Cammermusik bestellt sind. Der Vorsteher oder das vornehmste Glied einer solchen Gesellschaft wird der Capellmeister genennt. Seine Verrichtung ist, alles, was aufgeführt werden soll, herbey zu schaffen, es sey, daß er die Sachen selbst componirt, oder anderswoher genommen habe; ferner liegt ihm ob, die ganze Ausführung der Musik zu dirigiren; daher er insgemein die Orgel oder das Hauptclavier dabey spielt. Also muß er, wenn er seinem Amte Genüge thun soll, ein starker Componiste seyn und alle Theile der Musik dergestalt inne haben, daß er jedem einzeln Glied der Capelle, er sey Sänger oder Spieler, Vorschriften und Unterricht zu vollkommner Ausführung des Ganzen zu geben im Stande sey. Matheson hat in seinem vollkommenen Capellmeister,*) einem zwar schlecht und etwas pöbelhaft geschriebenen, aber sehr viel Gutes enthaltenden Werk, alle Eigenschaften eines guten Capellmeisters, gründlich angegeben, die, des schlechten Vortrags, und der verschiedentlich eingestreuten unnützen Anmerkungen ungeachtet, jedem, der ein solcher zu seyn glaubt, zu ernstlicher Ueberlegung zu empfehlen sind.

*) Hamburg 1739. Fol.

Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, sowol Solosänger, als andre zu Besetzung der vielstimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Instrumente. Mithin wird eine gut besetzte Capelle aus nicht viel weniger, als hundert Personen bestehen können.

Wer die besondre Einrichtung einer Capelle näher zu wissen verlangt, kann in Herrn Marpurgs historisch-critischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik, die Listen verschiedener Capellen, besonders die von der Salzburgischen, im 3ten Stük des III Bandes nachsehen.

* *

Zur Geschichte der in den Capellen, in Italien, getroffenen Einrichtungen, so wie gute Anweisungen dazu, enthalten die: Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Capella Pontifica, tanto nella funzione ordinarie, che straordinarie, da And. Ad. da Bolsena, Rom. 1711. 4. —

Carricatur.

(Zeichnende Künste.)

Eine Zeichnung, darin das Besondre in der Bildung, die einzele Personen charakterisirt, übertrieben und ins Possirliche übergetragen worden. Diese ursprüngliche Bedeutung des Worts ist hernach auch auf jede übertriebene Vorstellung des Possirlichen ausgedehnt worden. So sagt man von einem übertriebenen comischen Charakter im Lustspiel, es sey eine Carricatur. In dem Artikel possirlich haben wir überhaupt unsre Meinungen von diesen Vorstellungen geäußert. Hier merken wir insbesondre von den Carricaturen der zeichnenden Künste an, daß sie diese ästhetische Eigenschaft haben, durch das Besondere, Unerwartete und Lebhafte, das

das sie an sich haben, starke und daurende Eindrüke in der Phantasie zurüke zu lassen. Sie sind demnach nicht, wie einige zu strenge Kunstrichter wollen, gänzlich zu verwerfen. Denn bey Gelegenheiten, wo das Lächerliche erfodert wird, kann eine gute Carricatur sehr dienlich seyn. Homers Beschreibung des Thersites und verschiedene Züge in der Odyssee von den Freyern der Penelope gränzen sehr nahe daran.

Wir wollen also den zeichnenden Künstlern die Carricaturen, als Uebungen, gerne erlauben. Vermuthlich hat sich der sonst ernsthafte Leonhard von Vinci in dieser Absicht damit abgegeben. In der Ambrosianischen Bibliothek zu Meiland sind, unter viel andern Handzeichnungen dieses großen Mannes, auch schöne Carricaturen von ihm zu sehen. Einige davon hat der Herr Graf von Caylus stechen lassen. Und man weiß, daß auch Hannibal Carrache sich damit beschäftiget hat, ob er gleich sonst unter die ersten gehört, die in dem großen und ernsthaften Geschmak gearbeitet haben. Unter den Neuern hat Ghezzi es in einzeln Figuren und Bildnissen, an denen man die Personen genau kennt, und in ganzen Vorstellungen Hogarth, allen andern zuvorgethan. Die Kupfer, welche letzterer zu dem Hudibras gemacht hat, sind Meisterstüke, die den geistreichen Vorstellungen des Dichters noch mehr Leben mittheilen, und zugleich beweisen, wie diese Art der Arbeit mit Nutzen könne angewendet werden.

* *

Zur Bestimmung des Begriffes von Carricatur überhaupt, und des Unterschiedes derselben in den redenden und bildenden Künsten, kann die Anm. 4. des 75 §. S. 106. von Hrn. Eberhards Theorie der schönen Wissensch. etwas beytragen. — Wie weit man in der Carricatur gehen könne, davon handelt de Piles, in dem Cours de Peinture S. 29 u. f. Amsterd. Ausg. von 1767. — Von den Gaben und Werken des Hrn. Hogarth und den Carricaturen überhaupt . . . handelt die 57 Betr. S. 814. in dem Werke des Hrn. v. Hagedorn; — zu welcher ich hinzu setze, daß, in einem großen, und dem bessern Theile der Hogarthschen Werke, die Carricatur mehr in Uebertreibung der ihnen zum Grunde liegenden Idee, als der eigentlichen Figuren besteht. — — Zur Geschichte der Carricatur kann vielleicht etwas beytragen: Chr. Henr. Bergeri Commentatio de personis, vulgo Larvis s. Mascheris, Frcft. 1723. 4. mit Kupf. — — Carricaturen sind gemahlt und gezeichnet worden von: Pet. Quast (in Kupfer gestochen, 26 Bl. 1638 u. 1652. 4. er lebte um das Jahr 1630) — Giov. Bat. Brazze (1635) — Bac. Bianchi (†1656) — Salomon von Danzig (1695) — Faust. Bocchi (1700) — Pet. Franc. Mola (1700) — Pietro Leone Ghezzi (†1755. Raccolta di XXIV Caricature disegnate colla penna del celebre Cav. P. L. Ghezzi, conservate nel Gabinetto di S. M. il Rè di Polonia, Dresda 1750. fol. Potsd. 1766. f. von Math. Oesterreich) — Th. Patsch (†1760) — Will. Hogarth (†1764. S. Biogr. Anecd. of Will. Hogarth, Lond. 1782 und 1784. 8. deutsch, Leipz. 1783. 8.) — Jacq. Sailly (Recueil de Caricatures dessinées par Jean Saly et gravées par A. L. de la Live, Par. f.) — Inigo Collet — Paul Collet. — — Die, von Hrn. S. erwähnten, von dem G. Caylus geätzten und herausgegebenen Carricaturen des Leon. da Vinci erschienen, unter dem Titel: Recueil de têtes de caractères et de charges (30 Bl.) . . . avec une lettre . . . au sujet de ces desseins, par Mr. (P. J.) Mariette, Par. 1750. 4. nachgestochen von J. A. P. Augsb. fol. — Auch hat Hollar, wenn ich mich nicht irre, sechs Blätter nach solchen, von L. da Vinci gezeichneten Köpfen, in Kupfer geätzt. — —

Carton.

(Mahlerkunst.)

Eine Zeichnung auf starkes Papier. Man giebt diesen Namen besonders den Zeichnungen, welche sowol für die Mahlerey auf frischen Kalk (in Fresco) als für die Tapetenwürker gemacht werden. Im ersten Fall wird die Zeichnung an die Mauer gelegt, damit die Umrisse darnach können gemacht werden. *) In dem andern Fall werden die Cartone hinter oder unter den Einschlag der Tapete gelegt, damit alles nach der Zeichnung derselben könne verfertiget werden, deßwegen auch diese Cartone mit Farben ausgeführt seyn müssen. In England werden noch einige Originalcartone aufbehalten, welche Raphael für Tapeten gemacht hat. Diese berühmte Stüke, welche sieben Geschichten aus dem N. Test. vorstellen, sind von dem König Carl I. gekauft, und nachher in dem Pallast von Hamptoncourt aufbewahrt worden, wo sie noch zu sehen sind. Sie gehören unter die vollkommensten Arbeiten des Raphaels, folglich unter die vollkommensten Werke der Mahlerkunst. Eine umständliche historische und critische Beschreibung derselben giebt Richardson. Dorigny hat sie nach den Originalen gezeichnet und gestochen. Von diesen Stüken sind auch verschiedene Nachstiche gemacht worden.

Cartusche.

(Zeichnende Künste.)

Eine gemahlte oder geschnitzte Zierrath, welche einen anhefteten Wapenschild vorstellt, darin ein Wapen, oder ein Sinnbild, oder eine Schrift kann gesetzt werden. Vermuthlich sind sie zuerst in der Baukunst aufgekommen, da man über Thüren, oder an den Giebeln der Häuser, solche Schilde mit dem Wapen des Eigenthümers hingesetzt hat. Von da hat sich ihr Gebrauch weiter erstrekt, so daß man sie jetzo an sehr verschiedenen Oertern über Thüren, Fenstern, an den Stürzen der Camine, und an allen Arten der Einfassungen ingleichen überall, wo Aufschriften sollen oder könnten gesetzt werden, anbringt. Ihre Form hat nichts bestimmtes. Die Künstler schweifen in keiner Sache mehr aus als in dieser Zierrath, wo sie ihrer Phantasie vollen Lauf lassen. Ihr Gebrauch wird sehr übertrieben; denn unwissende Verzierer und Bildhauer bringen sie überall an, um nur nichts unverziert zu lassen. In ihrer Form sind sie so ausschweifend, daß man oft nicht errathen kann, was es seyn soll; viele halten es vor eine Schönheit der Cartusche Flügel anzuhängen, daß es scheinen soll, als wenn sie davon fliegen wolle. So weit kommt man in der Ausschweifung, wenn man einmal von dem wahren Gebrauch und den Absichten der Verzierungen abgewichen ist.

* *

Entwürfe zu Cartuschen sind, unter mehrern, geliefert, von Joh. Christoph Weigel, unter dem Titel: Etliche curieuse neu inventirte Schild, 21 Bl. — Von Ungenannten: Abbildungen von neu inventirten Schildern, für unterschiedliche Künstler, 1765. f. 2 Bände. — Neu inventirte Cartouches für allerley Künstler, Nürnb. 1765. fol. — S. übrigens den Art. Verzierung.

Caryatiden.

(Baukunst.)

Sind in der Baukunst Säulen oder Stützen nach der Gestalt weiblicher Figuren ausgehauen, denen man eigentlich den Namen der Bildsäulen geben sollte, weil sie zugleich Bilder und Säulen sind. Sie sind bey folgender

*) S. Kaltmahlerey.

gender Gelegenheit in die Baukunst eingeführt worden. Weil die Stadt Carya in dem Peloponnesus sich zu den Persern geschlagen, da diese gekommen Griechenland zu erobern, so wurde nach der Niederlage der Perser diese abtrünnige Stadt von den Griechen angenommen; alle Männer wurden umgebracht, und das weibliche Geschlecht in die Sclaverey veeurtheilt. Das Andenken dieser Sache wollten die griechischen Baumeister dadurch verewigen, daß sie Bildsäulen in der Tracht der caryatischen Frauen in den Gebäuden anbrachten, und sie als Sclaven vorstellten, welche die schwerestеn Lasten tragen müssen. Sie werden zu Unterstützung hervorstehender Theile, (dergleichen die Balkone oder die Chöre in Musik- und Tanzsälen, erhabenen Gallerien — sind) oder auch wol der Gebälke gebraucht. Insgemein werden sie ohne Aerme, mit einem besondern Putz von geflochtenen Haaren, mit langem dicht an dem Leib anliegenden Gewand vorgestellt. Einige Baumeister setzen sie auf ordentliche Säulenfüße, und legen dorische Capitäle darauf. Das Unnatürliche dieser Bildsäulen wird oft durch die Schönheit der Figuren erträglich gemacht, und nur die edle Liebe zur Freyheit, welche die Griechen belebt hat, kann die Art von Wuth entschuldigen, welche diese Zierrathen eingeführt hat. Eine Nachahmung der Caryatiden sind die Perser, eine andre Art Bildsäulen.

* *

Abbildungen von Caryatiden, von Joh. Fred. Vrieß verfertigt, hat, in Kupfer gestochen, herausgegeben Ger. von Jode unter dem Titel: Caryatidum, Termas vocant, sive Atlantidum multiformium ad quemlibet Architecturae ordinem, accommodatar. Cent. I. 16 Bl. — —

Charakter.

(Schöne Künste.)

Das Eigenthümliche oder Unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von andern ihrer Art auszeichnet.

Die schönen Künste, welche Gegenstände aus der sichtbaren und unsichtbaren Natur zur Betrachtung darstellen, müssen jeden so bezeichnen, daß die Gattung, zu der er gehört, oder auch das besondre, wodurch er von jedem andern seiner Art unterschieden wird, kann erkennt werden. Demnach ist die genaue Bemerkung des Charakteristischen, ein Haupttheil der Kunst. Der Mahler muß jedem Gegenstand in allem, was an ihm sichtbar ist, den Charakter seiner Gattung, oder auch, (wie in Portraiten) den einzeln Charakter, wodurch er sich von allen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben wissen, und so muß jeder andre Künstler die Charaktere der Dinge bezeichnen können.

Es gehöret demnach vorzüglich zu dem Genie des Künstlers, daß er in Gegenständen der Sinnen und der Einbildungskraft, das Charakteristische bemerke. Dazu aber wird ein überaus scharfer Beobachtungsgeist erfodert, den man, für sichtbare Dinge besonders, ein scharfes mahlerisches Auge nennt. Wie der Mahler, sobald er einen Gegenstand recht in das Auge gefaßt hat, sogleich die wesentlichen Züge desselben durch die Zeichnung darstellen kann, so muß jeder Künstler in seiner Art das Unterscheidende der Sachen schnell fassen und ausdruken können. Und in dieser Fähigkeit scheinet die Anlage des Genies für die schönen Künste zu bestehen; so daß vielleicht aus der Fähigkeit, die Charaktere der Dinge zu bemerken, der richtigste Schluß auf des Künstlers Genie könnte gemacht werden.

Unter den mannigfaltigen Gegenständen, welche die schönen Künste uns vor Augen legen, sind die Charaktere denkender Wesen ohne Zweifel die wichtigsten; folglich ist der Ausdruk, oder die Abbildung sittlicher Charaktere das wichtigste Geschäfft der Kunst, und besonders die vorzüglichste Gabe der Dichter. In den wichtigsten Dichtungsarten, der Epopee und dem Drama, sind die Charaktere der handelnden Personen die Hauptsache. Wenn sie richtig gezeichnet und wol ausgedrukt sind, so lassen sie uns in das Innere der Menschen hineinschauen, und verstatten uns, jede Würkung der äussern Gegenstände auf sie, vorher zu sehen, die daher entstehenden Empfindungen, die Entschließungen, jede Triebfeder, woraus die Handlungen entspringen, genau zu erkennen. Sie sind eigentliche Abbildungen der Seelen, die wahren Gegenstände, davon die gemahlten Portraite nur die Schattenbilder sind. Der Dichter der die Gabe hat, die sittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menschen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntniß unser selbst. Aber noch wichtiger ist die Würkung, welche wolgezeichnete Charaktere auf unsre Seelenkräfte haben. Denn, wie wir uns mit den Traurigen betrüben, so geschieht eine solche Zueignung aller andern Empfindungen, wenn sie lebhaft geschildert sind.*) Jede lebhafte Vorstellung von dem Gemüthszustand andrer Menschen läßt uns das, was in ihnen vorgeht, eben so fühlen, als wenn es in uns selbst vorgienge; dadurch werden die Gedanken und Empfindungen andrer Menschen einigermaßen Modificationen unsrer Seele; wir werden heftig mit dem Achilles, vorsichtig mit dem Ulysses, und unerschroken mit dem Hektor.

*) S. Theilnehmung.

Also können die Dichter durch die Charaktere der Personen, mit ungemeiner Kraft auf die Gemüther würken. Diejenigen, die wir für gut halten, haben den stärksten Reiz auf uns; wir nehmen alle Kräfte zusammen, um eben so zu empfinden, wie die Personen, für deren Charakter wir eingenommen sind. Diejenigen, die uns mißfallen, erweken den lebhaften Abscheu, weil eben dadurch, daß wir gleichsam gezwungen werden, die Empfindungen derselben auch in uns zu fühlen, der innere Streit in dem Gemüthe entsteht.

Die vornehmste Sorge des epischen und dramatischen Dichters, muß also auf die Charaktere der Personen gerichtet seyn. Deßwegen können nur große Kenner der Menschen sich an diese Gattungen wagen. Der epische Dichter hat wegen der Menge und Verschiedenheit der Begebenheiten, Vorfälle und Personen, die seine weitläuftige Handlung ihm an die Hand giebt, Gelegenheit, die persönlichen Charaktere seiner Hauptpersonen ganz zu entwikeln; der dramatische Dichter hingegen, dessen Handlung nur auf einen sehr bestimmten Gegenstand eingeschränkt ist, hat vornehmlich einzele Züge in den Charakteren der Menschen, Tugenden, Laster, Leidenschaften zu schildern: denn es ist selten möglich, in einer so kurzen Zeit, als die ist, auf welche die Handlung des Drama eingeschränkt wird, und bey einer einzigen Gelegenheit, den ganzen Charakter des Menschen kennen zu lernen.

Es giebt Menschen, die in ihren Handlungen, und in ihrer Art zu denken, gar keinen bestimmten Charakter zeigen, die einigermaßen den Windfahnen gleichen, die für jede Wendung und Stellung gleichgültig sind, und sich also nach allen Gegenden gleich herumtreiben lassen. Es scheinet, als wenn es solchen Menschen

schen an eigener innerlichen Kraft fehlte, aus welcher ihre Gedanken, Entschließungen und Handlungen entstehen. Sie warten ganz gleichgültig auf das, was geschieht, empfangen davon augenblikliche Eindrüke, die sich sogleich wieder auslöschen, wenn die Ursache derselben zu würken aufhört. Mechanische Wesen von dieser Art sind für den Dichter unbrauchbar; er sucht diejenigen Menschen aus, in deren Art zu denken, zu empfinden, zu handeln, sich etwas merkwürdiges findet; solche, in denen herrschende Triebe, und ein eigenthümlicher sich auszeichnender Schwung des Geistes oder des Herzens ist, welche Bestandtheile des Charakters sich bey jeder Gelegenheit auf eine ihnen eigene Art äußern.

Menschen von solchen Charakteren in mancherley Umstände und Verbindungen gesetzt, sind die Seele derjenigen Werke der Kunst, die Handlungen zum Grund haben, besonders des epischen Gedichts. Dadurch kann eine sehr einfache Handlung interessant werden, und einen Reiz bekommen, den bey dem Mangel guter Charaktere keine Verwiklung, auch keine Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle ersetzen kann. Die Wahrheit dieser Anmerkung recht zu fühlen, darf man nur die meisten Trauerspiele der Griechen betrachten, die größtentheils bey einer sehr großen Einfalt des Plans durch die Charaktere höchst interessant sind. Die ganze Fabel des Prometheus vom Aeschylus, kann in wenig Worten ausgedrukt werden, und dennoch ist dieses Trauerspiel höchst interessant. Unter den Werken der Neuern geben die empfindsamen Reisen des Sterne den deutlichsten Beweis, wie die gemeinesten und alltäglichsten Begebenheiten, durch die Charaktere der Personen, im höchsten Grad interessant werden. Wer für Kinder und für schwache Köpfe schreibt, der mag immer sein Werk durch tausend seltsame Begebenheiten und Abentheuer unterhaltend zu machen suchen; aber für Männer müssen die Charaktere den vorzüglichsten Theil des Werks ausmachen. Dieses sey auch dem Historienmahler gesagt. Will er nicht blos dem Pöbel gefallen, so suche er den Werth seines Werks nicht in der Weitläuftigkeit seiner Erfindung, nicht in der Menge seiner Figuren und Gruppen, sondern in der Stärke und Mannigfaltigkeit der Charaktere. Wem es nicht gegeben ist, die Menschen zu ergründen, eines jeden besonderes Genie, Temperament, seine Gemüthskräfte (in dem, was sie Eigenthümliches haben) genau zu beobachten, auch die besondere Schattirung derselben, die von der Erziehung, von den Sitten, der Zeit und andern besondern Umständen herkommen, darin zu unterscheiden; dem fehlet die vornehmste Eigenschaft eines epischen und dramatischen Dichters. Dessen Hauptwerk bleibt allemal die Darstellung der Charaktere: hat er sich dieser versichert, so ist bald jede Begebenheit gut genug, und jede Lage der Sachen bequem sie zu entwikeln; wenigstens ist eine mittelmäßige Einbildungskraft hinreichend, ein Gewebe der Fabel zu erdenken, das zu interessanten Aeußerungen der Charaktere Gelegenheit giebt.

Jeder Charakter, der wolbestimmt und psychologisch gut, das ist, wahr und in der Natur vorhanden ist, dabey sich von dem alltäglichen auszeichnet, kann von dem Dichter mit Nutzen gebraucht werden. Nur vor willkührlichen, blos aus der Phantasie zusammengesetzten Charakteren, muß er sich hüten; weil sie nie interessant sind. Wer seinen Personen gute oder schlechte, hohe oder niedrige Gesinnungen beylegt, so wie es ihm bey den vorfallenden Gelegenheiten

heiten einfällt, der hat darum keinen Charakter gezeichnet. Wer den Charakter eines Menschen vollkommen kennte, müßte daraus dessen Empfindung, Handlungen und ganzes Betragen, in jedem bestimmt gegebenen Fall vorhersehen können; denn die Bestandtheile des Charakters, wenn man sich so ausdrüken kann, enthalten die Gründe jeder Handlung oder jeder Aeußerung der Gemüthskräfte. Alle würksamen Triebe der Seele zusammen genommen, jeder in einem gewissen Maaße, jeder durch das Temperament des Menschen, durch seine Erziehung, durch seine Kenntniß, durch die Sitten seines Standes und der Zeiten modificirt, machen den Charakter des Menschen aus, aus welchem seine Art zu empfinden und zu handeln bestimmt kann erkennt werden. Läßt man die Personen Gesinnungen, Reden oder Handlungen äußern, deren Entstehung aus ihrem Charakter sich nicht begreifen läßt; oder solche, aus denen, wenn der Charakter noch nicht bekannt ist, die Grundtriebe oder die würklich vorhandenen Ursachen, aus denen sie entstanden sind, sich nicht erkennen lassen, so haben die Personen keinen würklichen Charakter; ihre Handlungen sind etwas von ungefähr entstandenes. Es hat mit den Gemüthskräften eben die Bewandniß, wie mit den Kräften der körperlichen Welt, daß Würkung und Ursache in dem genauesten Verhältniß der Gleichheit sind. Ein Mensch, der es allezeit mit einer Menge andrer Menschen aufnähme, und ganze Heere in die Flucht schlagen würde, könnte uns niemals, als ein höchst tapferer Mensch vorgestellt werden; er wäre ein Unding, etwas, das nur in der Phantasie des Dichters entstanden ist. Und wenn man uns in einem Roman einen Menschen abbildete, der überall, wo er hinkommt, königliche Geschenke austheilet, der ganze Familien reich machet, so würde uns dieses gar wenig rühren, da wir die Quelle nicht erkennen, aus welcher aller dieser Reichthum fließet. So wie würkliche Wunderwerke am wenigsten wunderbar sind, weil wir von den Kräften, wodurch sie bewürkt werden, gar nichts erkennen, so ist es auch mit jeder Aeußerung menschlicher Kräfte, sie seyen auf das Gute oder Böse gerichtet, deren Grund und Quelle wir nirgend entdeken können.

Es ist also eine sehr wesentliche Sache, daß man sich in dem, was handelnden Personen zugeschrieben wird, vor dem willkürlichen, romanhaften und abentheuerlichen in acht nehme; denn diese Sachen sind in keinem Charakter gegründet. Wie der Mahler sich lediglich an die Natur halten, und z.E. jedem Baume, nicht nur die Art der Blühte oder Frucht zueignen muß, die ihm natürlich ist, sondern sie auch nur an denjenigen Arten der Zweige, an denen sie würklich wachsen, nicht aber an willkührlichen Stellen, anbringen darf; so muß es auch der Dichter mit jeder Aeußerung des Gemüths halten, die eben so natürliche Würkungen des Charakters sind, als Blühten und Früchte Würkungen der besondern Natur eines Baumes.

Ueberdem müssen alle Gesinnungen, Reden und Handlungen, die den Personen zugeschrieben werden, nicht nur allgemein wahr seyn, sondern nach allen, den Personen eigenen Modificationen, genau abgemessen werden; denn niemand hat blos den allgemeinen Charakter seiner Art. Der Dichter muß nicht nach Art derer, die ehemals die Ritterbücher geschrieben haben, arbeiten, wo alle Ritter gleich tapfer sind, sondern so wie Homer, bey welchem die Tapferkeit des Achilles eine andre Tapferkeit ist, als die, die man am Hektor,

tor, oder am Ajax, oder am Diomedes sieht. Wie man den Löwen aus einer Klaue erkennt, so muß man aus jeder besondern Rede einer Person ihren Charakter erkennen, weil in der That jedes, was ihr eigen ist, etwas zu gänzlicher Bestimmung derselben beygetragen hat.

Jeder Charakter aber wird durch dreyerley Gattungen würkender Ursachen bestimmt. Durch das, was der Nation und dem Zeitalter, darin man lebt, eigen ist; durch den Stand, die Lebensart und das Alter; und endlich durch das besondre persönliche jedes Menschen, nämlich sein Genie, sein Temperament, und alles übrige, was ihn zu einer besondern Person macht. Mithin muß jede Aeußerung des Charakters mit allen den würkenden Ursachen auf denselben genau übereinkommen. Wer also Personen aus einem entfernten Zeitalter, aus einer ganz fremden Nation, zu behandeln hat, dem wird es nothwendig sehr viel schwerer eines jeden Charakter zu treffen. Oßian mahlte Personen seiner Zeit, seiner Nation, seines Standes und zum Theil seiner eigenen Familie, und fand also in der genauen Bezeichnung derselben die wenigsten Schwierigkeiten. Auch Homer hat seine Personen von einem nicht sehr entfernten Zeitalter, und aus einer ihm nicht fremden Nation genommen. In der Aeneis ist es schon stark zu merken, daß der Dichter sich nicht ganz in die Zeiten, Sitten und den Stand seiner Personen hat setzen können. Kein Dichter hat darin mehr Behutsamkeit nöthig gehabt, als der Dichter des Noah, da er seine Handlungen aus dem entferntesten Zeitalter und den fremdesten Sitten genommen hat. Dennoch ist er in seinen Charakteren sehr glüklich, und auch da, wo er mit gutem Vorbedacht Begebenheiten der spätern Welt in jene entfernte Zeiten hinaufgesetzt,*) hat er ihnen den Anstrich jenes entfernten Weltalters zu geben gewußt. Mit bewundrungswürdiger Geschiklichkeit hat sich Klopstok ganz in die Sitten und Sinnesart der Zeiten setzen können, in welche seine Handlung fällt.

In großen epischen Handlungen, wo viel merkwürdige Personen vorkommen, muß auch eine große Mannigfaltigkeit der Charaktere erscheinen. Diese muß aber nicht blos in derjenigen Verschiedenheit gesucht werden, die in dem wesentlichen Charakter liegt, wie etwa beym Homer die Charaktere des Achilles, des Nestors und des Ulysses sind, da keiner einen Zug mit dem andern gemein hat; sondern auch einerley wesentliches muß durch Genie, durch Temperament, durch Alter und andre zufällige Bestimmungen, in den verschiedenen Personen eine angenehme Mannigfaltigkeit erhalten.

Von denen, die durch die Hauptzüge sich unterscheiden, kann man einen sehr guten Gebrauch machen, wenn man entgegengesetzte Charaktere bey einerley Vorfällen neben einander stellt, damit sie einen Gegensatz oder Contrast ausmachen; denn dadurch werden sie desto lebhafter bezeichnet. Wenn ein Mann von geradem, offenherzigen und freyen Wesen, neben einem zurükhaltenden, ein verwegener und hitziger, neben einem vorsichtigen und bedächtigen Mann erscheinet, so werden unstreitig alle Aeußerungen des einen, durch das, was man von dem andern sieht, besser bemerkt werden.

Eine besonders gute Würkung kann dadurch erhalten werden, daß unter den handelnden Personen solche sind, die unser Urtheil über das Betragen der Hauptpersonen unterstützen, oder lenken. Dieses geschieht z. B.

*) S. Wielands Abhandlung über den Noah S. 15.

z. B. wenn bey einer ganz wichtigen Lage der Sachen, wo die handelnden Personen alle in Leidenschaften gerathen, auch solche eingeführt werden, die bey etwas kaltem Geblüte bleiben, und alles, was vorgeht, mit großer Richtigkeit und scharfer Beurtheilungskraft einsehen. Denn niemal würken starke und recht entscheidende Urtheile der Vernunft mehr auf uns, als wenn wir sie neben hitziger Bewundrung oder lebhafter Verabscheuung sehen. Wenn wir in Shakespears Richard jedermann in der heftigsten Verabscheuung der wüthenden Bosheit dieses Tyrannen sehen, so fehlet es an einem gelassenen Menschen, der durch nachdrükliche Aeußerungen überlegter Urtheile, den Empfindungen der andern, noch mehr Kraft auf uns mittheilte.

Inzwischen muß das, was hier von dem Gegensatz der Charaktere, und besonders von dem Gegensatz der Leidenschaft und der Vernunft angemerkt wird, nicht so verstanden werden, daß jeder Charakter beständig einen entgegengesetzten, so wie der Körper einen Schatten, neben sich haben soll. Dieses würde zu gekünstelt und zu gezwungen seyn. Nicht jeder Charakter darf einen entgegengesetzten neben sich haben, und wo man Personen von entgegengesetztem Charakter einführt, dürfen sie eben nicht unzertrennlich beysammen seyn. Ein Dichter von gesundem Urtheil, wird die Contraste so zu behandeln wissen, daß weder Zwang noch Kunst dabey zu merken sind, und daß nur die wichtigsten Eindrüke, die man von den Charakteren zu erwarten hat, in der größten Stärke und im hellesten Licht erscheinen.

Einen der scharfsinnigsten Kunstrichter unter den Neuern *) will, man soll im Drama den Contrast nicht in den Charakteren unter sich, sondern in dem Entgegengesetzten der Charaktere und der Umstände, in welche die Personen versetzt werden, suchen. Er sagt ungemein viel Gutes und Gründliches von der Unschiklichkeit der gegen einander gesetzten Charaktere. Im Grund aber scheinen seine Anmerkungen nur den Mißbrauch, und das Uebertriebene in dieser Sache, zu widerrathen, worauf auch unsre vorhergehende Anmerkung abzielt. Freylich muß der Dichter die Entwiklung und den Eindruk der Charaktere dadurch zu erhalten suchen, daß er dieselben in mancherley und in einander entgegenstehende Umstände bringt; auch muß er sich hüten, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen Hauptcharakter, durch einen eben so interessanten ihm entgegengesetzten zu schwächen. Allein dieses hindert ihn keinesweges, einen Hauptcharakter durch einen ihm entgegengesetzten, in ein helleres Licht zu setzen, wenn er nur Verstand genug hat, dieses auf eine gute Art zu thun.

Einige Kunstrichter haben vollkommen gute Charaktere, sowol für das Drama, als für die Epopee, als etwas ungereimtes gänzlich verworfen. *) Wenn man eine solche Vollkommenheit versteht, die kein Mensch erreichen kann, und die doch einem Menschen zugeschrieben wird, so hat man vollkommen Recht, sie zu verbieten; denn das Gedicht muß nichts unmögliches, auch nichts unwahrscheinliches enthalten. Wollte man aber auch nicht haben, daß die höchste menschliche Vollkommenheit, so wie sie zu erreichen möglich ist, einer handelnden Person sollte zugeschrieben werden, so würde man schwerlich einen guten Grund für ein solches Verbot anführen können. Die Furcht, daß ein solcher Charakter nicht interessant genug sey, weil die Leidenschaften dabey zu wenig ins Spiel

*) Diderot de la poesie dramatique.

*) Shaftesbury's characteristicks Tom. III. S. 260. u. f. f. Briefe über die neueste Litteratur VII. Th. S. 117. ff.

Spiel kommen, ist nicht gegründet. Man stelle sich vor, daß ein Dichter den Tod des Sokrates zum Inhalt eines Drama nähme. Um bey der genauen historischen Wahrheit zu bleiben, könnte er dem Sokrates bey dieser Handlung keine menschliche Schwachheit beylegen; denn sein Betragen war in der That dabey vollkommen. Wie wenig aber diese Vollkommenheit der Rührung schade, sieht man aus der Art des Drama, das Plato und Xenophon davon gemacht haben. Kein Mensch von Empfindung kann sie ohne die höchste Rührung lesen. Es ist also nicht abzusehen, wie man vorgeben könne, vollkommen tugendhafte Charaktere seyen nicht interessant genug. Freylich muß man nicht solche Charaktere willkührlich zusammen setzen; die Vollkommenheit muß die Würkung solcher Ursachen seyn, die in dem Menschen möglich sind; man muß sehen können, aus was für Grundsätzen, aus was für Gemüthskräften sie entstanden ist. Man findet in der Lebensbeschreibung, die Plutarch vom Marcus Antonius gemacht hat, hin und wieder Züge von Großmuth und Vernunft, die gar nicht aus dem Charakter des Antonius zu folgen scheinen, so daß man gar nicht weiß, wie sie bey einem solchen Menschen möglich gewesen sind. So wahr sie auch seyn mögen, so wäre keinem Dichter zu rathen, sie so, wie Plutarchus thut, anzuführen. Man müßte nothwendig diesen Mann vorher von einer Seite zeigen, woraus bey seinem schlechten Charakter, die Möglichkeit solcher einzeln großen Züge deutlich erkennt würde. Eben so müßte ein Dichter, der einen vollkommenen Charakter vorstellen wollte, die Bestimmung der näheren, nicht blos metaphysischen, Möglichkeit desselben nicht verabsäumen, sonst würde er keinen Glauben finden, und dadurch würde der Charakter interessant werden.

Man sollte denken, daß die Epopee und das Drama blos deßwegen ausgedacht worden, damit man Gelegenheit habe, die Charaktere der Menschen in ein völliges Licht zu setzen. Wenigstens scheinet es nicht möglich, zu dieser Absicht etwas bequemeres zu erfinden. Die Geschichtschreiber haben hiezu bey weitem die Bequemlichkeit nicht, die die Dichter haben; denn es schikt sich für sie nicht, ihren Lesern jeden besondern Umstand der Geschichte so abzumahlen, als ob sie alles mit Augen sähen, und jede Rede selbst anhörten; dieses ist den Dichtern eigen. Vorzüglich aber ist die Epopee zu völliger Entwiklung der Charaktere dienlich; denn das Drama leidet die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle nicht, die bey ihr statt haben; die Personen des Drama werden nicht so, wie in der Epopee,

> Per varios casus, per tot discrimina rerum

ans Ende der Handlung gebracht.

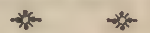
Daher sieht man im Drama nicht sowol den ganzen Charakter einer Person, als besondere Züge desselben, besondere Leidenschaften oder Gesinnungen entwikelt. Der epische Dichter hingegen hat Gelegenheit, uns seine Hauptpersonen völlig und nach allen Theilen ihres Charakters bekannt zu machen. Es giebt aber zwey Wege die Charaktere zu bezeichnen. Der eine ist unmittelbar die würkliche Abbildung derselben, so wie der Geschichtschreiber Sallustius es gethan hat; der andere ist mittelbar durch die Handlungen, Reden, Stellen, Gebehrden, so wie dieselben bey jeder Gelegenheit sich äußern. Dieser Weg ist dem Dichter eigen und dem ersten weit vorzuziehen. Der erste giebt uns eine abstrakte Beschreibung von einer Sache, die wir selbst nicht sehen; der andre aber stellt uns die Sache selbst nach allen ihren

besondern Bestimmungen vor Augen und dadurch empfinden wir würklich, was wir auf die andre Art durch den Verstand uns vorstellen. Wir lernen dadurch die Menschen so kennen, als wenn wir würklich mit ihnen gelebt hätten.

Es erhellet hieraus, daß der wichtigste Theil der Kunst des epischen und des dramatischen Dichters der ist, daß sie Begebenheiten, Vorfälle und Situationen erfinden, bey denen die handelnden Personen ihren Gemüthszustand, und jede Triebfeder ihrer Seelen entwikeln.

Also ist auch nur dem epischen Dichter vergönnet, den ganzen Charakter der Personen zu entfalten. Man ist durchgehends darüber einig, daß in diesem Theile der Kunst dem Homer noch niemand gleich gekommen ist. Es ist auch zu vermuthen, daß kein Dichter neuerer Zeiten, wenn er auch dem Homer an Genie gleich wäre, hierin eben so glüklich, wie er, seyn könnte. Zu den Zeiten des Vaters der Dichter handelten die Menschen noch freyer, und äußerten jeden Gedanken und jede Empfindung ungehinderter, als es gegenwärtig geschieht. Wir fühlen nicht nur mancherley Arten von Banden, die eine völlige und ganz freye Entwiklung der Triebfeder des Geistes hemmen, wir liegen auch noch unter dem Druk der Mode und bilden uns ein, daß wir so handeln, so reden, uns so stellen müssen, wie gewisse andre Menschen, die gleichsam den Ton angeben, nach dem sich alle andre richten müssen. Man sieht überaus wenig freye Menschen, die blos nach ihren eigenen Empfindungen handeln, und sich unterstehen, keine andre Richtschnur, als ihre Einsichten und ihr Gefühl anzunehmen. Bey einem von allen Seiten her so sehr eingeschränkten Wesen, ist es höchst schwer den natürlichen Menschen kennen zu lernen und zu sehen, wie weit seine Kräfte reichen.

Diese Schwierigkeit müssen besonders auch die Mahler und Bildhauer empfinden, die ebenfalls nöthig haben Charaktere zu bezeichnen. Es wird ihnen ungemein schwer die Natur zu beobachten, die aus dem ansehnlichsten Theil der menschlichen Gesellschaft als etwas unschikliches verbannt ist, wo der Traurige sich zwingen muß, die Mine des Vergnügten anzunehmen, und wo es nicht erlaubt ist, das, was man innerlich fühlt, auch äußerlich zu zeigen. In dem ehemaligen Griechenland, wo jeder Bürger die Freyheit nahm, sich gerade so zu zeigen, wie er war, und keinen andern Menschen für sein Muster hielt, war es dem Zeichner leicht, jede Empfindung in den Gesichtern der Menschen und in ihren Gebehrden zu sehen. Daher kommt es ohne Zweifel, und nicht von einem geringern Maaße des Genies, daß die zeichnenden Künste unter den Händen der Neuern, die Vollkommenheit des Ausdruks nicht mehr haben, die man an den Alten bewundert. Auch ist vielleicht darin die Ursache zu suchen, warum man auf der deutschen und französischen Schaubühne so wenig originales, sowol in den Charakteren, als in der Art, wie sie vorgestellt werden, antrifft. Daß dieses auf der englischen Schaubühne weniger selten ist, rühret daher, daß die Britten in der That in ihrem ganzen Leben sich weniger Zwang anthun, als die meisten andern Nationen, und daß sie weniger Ehrfurcht für das Gewöhnliche und Ueblicher haben, als andre.



Was der Charakter überhaupt im Menschen ist, davon handelt, unter andern, ein Aufsatz in dem Werkchen: Ueber die moralische Schönheit, Altenb. 1772. 8. — — Von der Beschaffenheit der dichterischen

schen Charaktere überhaupt, ausser den, von Hrn. Sulzer darüber angeführten Schriften: Hr. Garve, in der Abhandl. über das Interessante (Neue Bibl. der sch. Wissensch. XIII. S. 45 u. f.) — — Von den Characteren in epischen Gedichten, das 4te Buch in des Bossu Traité du Poeme epique (S. 255 u. f. Ausg. von 1693.) — Batteux, im 2ten B. s. Einleitung in die sch. Wissensch. (S. 94. 4te Aufl.) — — Von den dramatischen Characteren: Aristoteles in seiner Poetik das 13te und ein Theil der beyden folgenden Kap. so wie ein paar Stellen im 9ten, verglichen mit dem, was Lessing in der Dramaturgie N. 72, 73 u. f. Diderot in den Unterredungen hinter dem natürlichen Sohne S. 218 u. f. 237, und in der Dichtk. hinter s. Hausvater S. 254 u. f. d. deutschen Uebers. 2te Aufl. und Hurd in s. Abhandl. über die verschiedenen Gebiete des Drama S. 42 der Eschenb. Uebers. — Von den Characteren, in Rücksicht auf die Comödie, Cailhava, weitläuftig, im 2ten B. s. Art de la Comedie, Kap. 22-42. S. 251 u. f. — — Zur Bildung, so wie zur richtigen Beurtheilung von Character überhaupt, kann vielleicht W. Richardson's Philosophical Analysis and illustration of some of Shakespeare's remarkable Characters, Lond. 1772. 8. deutsch, Leipz. 1773. 2ter Th. Lond. 1783. 8. u. a. m. dienen. — —

Chor.

(Schöne Künste.)

Es scheinet, daß dieses griechische Wort ursprünglich einen Trup Menschen, zu einem festlichen Aufzug versammlet, bedeute, einen Trup festlicher Sänger, oder Tänzer. Die Alten, welche bey allen öffentlichen Handlungen den Pomp und das Feyerliche liebten, suchten es unter andern auch dadurch zu erhalten, daß sie gewisse Handlungen einem solchen Trup Menschen auftrugen. An ihren Festtagen hatten sie Chöre von Sängern und Tänzern, wodurch sie dem Fest ein feyerliches Ansehen gaben. Dergleichen Chöre hatten sie auch in ihren Tragödien und Comödien. Von den singenden Chören der Alten haben wir noch itzt die Benennungen, da wir durch das Wort Chor einen Trup Sänger, oder den von ihm abgesungenen Gesang, oder auch den Ort in den Kirchen, wo er stehet, bezeichnen. Es ist deßwegen nöthig, daß wir von jeder Bedeutung besonders sprechen.

Chor in der Tragödie der Alten. Es erhellet aus den Nachrichten, die uns die Alten von dem Ursprung der Tragödie und Comödie geben, daß beyde aus den Chören von Sängern, die bey den Festen des Bacchus gebräuchlich waren, entstanden sind. Man hat keine ausführliche Nachricht davon, was es ursprünglich mit diesen Chorgesängen für eine Beschaffenheit gehabt habe. Doch weiß man, daß sie von zweyerley Gattung gewesen, dithyrambische und phallische Gesänge; jene von einem hochtrabenden Ton und Inhalt, diese ausgelassen und muthwillig. Aristoteles sagt, daß durch jene die Tragödie, durch diese aber die Comödie veranlasset worden. Wie es damit eigentlich zugegangen sey, läßt sich nicht genau bestimmen; wahrscheinlich aber ist es, daß es einer, dem die Einrichtung des Festes aufgetragen gewesen, versucht habe den Gesang des Chors durch die Vorstellung einer Handlung, oder auch wol blos durch Erzählung derselben, zu unterbrechen, und daß der dithyrambische Gesang durch eine große, außerordentliche, der phallische aber durch eine possirliche und muthwillige Handlung unterbrochen worden. Da der erste Einfall, den Gesang des Chors durch Erzählung oder Vorstellung einer Handlung zu unterbrechen, und dadurch das Fest ergötzender zu machen, Beyfall gefunden hat,

mögen hernach andre der Sache weiter nachgedacht, und solche Handlungen dazu gewählt haben, die nach und nach zu den regelmäßigen Vorstellungen auf der Schaubühne Gelegenheit gegeben haben.

Es läßt sich hieraus mit Gewißheit schließen, daß in den ersten Zeiten, da die Tragödie und Comödie aufgekommen, der Gesang des Chores die Hauptsache gewesen, die hernach, wie in andern Dingen oft zu geschehen pflegt, von dem, was anfänglich eine Nebensache war, verdrängt worden. Denn in den alten Tragödien und Comödien, die wir noch haben, sind die Chöre allerdings die Nebensache, und man weiß auch, daß sie endlich aus der Comödie ganz verdrängt worden.

So wie wir die Chöre in den noch übrigen Tragödien der Alten finden, bestehen sie aus einer Gesellschaft solcher Personen, männlichen oder weiblichen Geschlechts, die bey der ganzen Handlung meistentheils als Zuschauer gegenwärtig sind, ohne jemals die Schaubühne zu verlassen. Von Zeit zu Zeit, wenn die Handlung stille steht, singen sie Lieder ab, deren Inhalt sich auf die Handlung bezieht. Bisweilen nehmen sie auch an der Handlung selbst einen Antheil, äußern gegen die handelnden Personen ihre Gesinnungen durch Rath, Vermahnung oder Trost. Die Personen des Chors sind bisweilen ein Trup von dem Volke, bey dem die Handlung vorgeht, wie in dem Oedipus in Theben, da das ganze Volk, das die Priester an seiner Spitze hat, den Chor ausmacht; bisweilen sind sie die Aeltesten aus dem Volke, oder die Räthe des Königs, oder die Hausgenossen der Hauptperson, wie die Aufwärterinnen einer Königin. Der Chor besteht aber auch bisweilen aus Personen, die ganz zufällig, als bloße Zuschauer zu der Handlung gekommen sind, wie in der Iphigenia in Aulis des Euripides, wo ein Trup Frauen, welche die Neugierde, das Lager der Griechen zu sehen, auf den Schauplatz geführt hat, den Chor ausmachen. Doch giebt es auch Chöre, die als Hauptpersonen der Handlung erscheinen, wie die Eumeniden des Aeschylus und die Danaiden *) desselben Dichters.

Die Hauptverrichtung des Chors ist, wie gesagt, der Gesang zwischen den Handlungen, der allemal moralischen Inhalts ist und dienet, entweder den Affekt zu stärken, oder gewisse Empfindungen über das, was in der Handlung vorkommt, auszudruken. Der Chor konnte aus dem Trauerspiel niemals wegbleiben, weil er ihm wesentlich war; ob es gleich, wenn das Trauerspiel, wie in den nächstfolgenden Zeiten geschehen ist, blos als eine wichtige Handlung angesehen wird, seiner gar nicht bedarf und er deßwegen aus den neuern Trauerspielen ganz wegbleibet. Ja er konnte, diesem ersten Ursprung zufolge, auch nicht einmal die Bühne verlassen, sondern mußte nothwendig als die Hauptsache immer zugegen seyn, weil die Handlung eigentlich das Episodische des Schauspiels war.

Aus diesem Gesichtspunkt muß man den Gebrauch der Chöre beurtheilen, und das Unwahrscheinliche, das bisweilen darin ist, seinem Ursprung, und nicht dem Dichter zuschreiben. Wenn es von der Willkühr des Dichters abgehangen hätte, mit dem Chor, so wie mit den übrigen Personen zu verfahren, so wäre es ein unverzeihlicher Fehler, daß Euripides in der Iphigenia in Aulis, eine Schaar fremder und ganz unbekannter Frauenspersonen, gleich zu Vertrauten der Clytemnestra und der übrigen Hauptpersonen gemacht hat. Weil aber der Chor nothwendig zugegen seyn mußte, mithin ein Zeuge aller

*) In der Tragödie Ἱκετίδες.

ler Reden und Handlungen war, so mußten die Dichter ihn als vollkommen verschwiegen und unpartheyisch ansehen. Doch scheint es, daß schon Sophokles versucht habe, den Chor ganz abtreten zu lassen; denn in seinem Ajax theilet er sich, als ein Bote vom Teucer kommt, und die handelnden Personen vermahnet, den aus dem Zelt gegangenen Ajax zu suchen, in zwey Theile, und hilft den andern ihn aufsuchen; so daß kurz nachher, im Anfang des vierten Aufzugs, Ajax ganz allein auf der Bühne erscheint. Man muß sich verwundern, daß Euripides sich dieser Freyheit nicht bedient hat. Die handelnden Personen entdeken in Gegenwart des Chors ihre geheimsten Gedanken, eben so, wie wenn sie ganz allein wären; der Chor verräth sie so wenig, als der Zuschauer; er ist der Vertraute beyder Partheyen, auch wenn die Personen gegen einander handeln. Weil er also nothwendig unpartheyisch seyn mußte, so nimmt er, wenn er sich in die Handlung einmischt, allemal die Parthey der Billigkeit, doch ohne etwas zu verrathen. Er redet zum Frieden, er nimmt sich der Unterdrükten an, er sucht die Gemüther zu besänftigen, mischt seine Klagen mit unter die Thränen der Leidenden. Indessen bleibt eine solche Theilnehmung an der Handlung meistentheils eine Nebensache. Die Hauptsache ist der Pomp des Aufzuges, und der feyerliche Gesang zwischen den Aufzügen.

Anfänglich bestund der Chor in dem griechischen Trauerspiel aus vielen Personen, die sich bisweilen auf funfzig erstrekten. Auf Befehl der Obrigkeit mußte Aeschylus diese Zahl bis auf 15 herunter setzen, nachdem man gesehen, daß ein so großer Pomp, wie bey der Vorstellung der Eumeniden geschehen, zu starke Würkung auf die Gemüther gethan.*) Der Chor hatte einen Vorsteher, der Coriphäus genennt wurde: wenn der Chor Antheil an der Handlung nahm, so redete dieser allein im Namen aller andern; daher die handelnden Personen den Chor immer in der einzeln Zahl anreden. Bisweilen aber theilte sich der Chor in zwey Truppe, die beyde abwechselnd sangen.

*) S. Aeschylus.

Die Neuern haben die Chöre im Trauerspiel abgeschafft, so wie sie überhaupt viel in der Pracht desselben hinter den Alten zurüke bleiben. Indessen ist gewiß, daß sie mit grossem Vortheil könnten beybehalten werden, zumal da man jetzo von dem Zwang frey wäre, ihn beständig auf der Bühne zu behalten. Die heutigen Opern scheinen noch die nächste Nachahmung des Trauerspiels zu seyn. Einige Engländer haben versucht die Chöre wieder einzuführen, und selbst Racine hat es in der Athalia gethan.

Auch im Lustspiel hatten die Alten anfänglich Chöre, die aber zeitig abgeschafft worden. In der alten atheniensischen Comödie war die Besorgung des Chors einem Mann aufgetragen, der allemal durch eine öffentliche Wahl dazu ernennt worden; dieser mußte die Sänger des Chors bezahlen. Als aber jener, welcher Choragos genennt wurde, abgeschafft worden, giengen auch die Chöre ein, weil niemand die Sänger bezahlen wollte.*)

Auch die Lieder, welche der Chor abgesungen hat, werden Chöre genennt. Sie machen einen wichtigen Theil dessen aus, was uns von der lyrischen Poesie der Griechen übrig geblieben ist. Sie sind, so wie die pindarischen Oden, in Strophen und Anti-

*) Die Stelle, welche sich in dem Fragment des Platonius, von den drey Comödien der Griechen, hierüber findet, hat Theobald in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespears angeführt und verbessert.

Antistrophen eingetheilt, und bestehen meist aus sehr kurzen lyrischen Versen. Es scheinet, daß die Dichter auf diese Chöre den größten Fleiß gewendet, und dabey hauptsächlich zum Augenmerk gehabt haben, sie zu Nationalgesängen zu machen; wie man denn verschiedentlich Spuren findet, daß viele diese Lieder auswendig gekonnt, und wie sich etwa Gelegenheit dazu gezeiget, abgesungen haben. Was für Kraft diese Gesänge auf die Gemüther gehabt haben, läßt sich aus folgenden zwey Anekdoten abnehmen. Plutarchus berichtet, *) daß viele von den unglüklichen Atheniensern, die nach der berühmten Niederlage, die Nicias in Sicilien erlitten, zu Sclaven gemacht worden, durch Absingung der rührenden Lieder des Euripides ihre Freyheit wieder bekommen haben. Sie lernten, sagt er, die kleinen Stüke aus seinen Tragödien, welche von Reisenden dahin gebracht wurden, auswendig, und machten sie auch andern bekannt. Viele von denen, die in ihr Vaterland wieder zurük gekommen sind, sollen den Euripides auf das zärtlichste umarmt und ihm erzählt haben, wie sie einige seiner Lieder ihren Herrn vorgesungen, und dadurch theils ihre Freyheit wieder bekommen, theils nach der Schlacht, in der Irre, den nöthigen Unterhalt gefunden haben. Eben dieser Geschichtschreiber erzählt auch folgendes: **) Nach der Eroberung Athens durch Lysander, wurde in Vorschlag gebracht, nicht nur alle Athenienser zu Sclaven zu machen, sondern ein Thebaner rieth an, daß man Athen gänzlich zerstöhren sollte. Als hierauf die Anführer der Feinde zur Tafel gegangen waren, sang ein gewisser Phocenser den Chor aus des Euripides Elektra, der mit diesen Worten anfängt:

*) In dem Leben des Nicias.
**) Im Lysander.

O! Tochter des Agamemnons Elektra
Ich komm in deine bäurische Hütte.

Dieses Lied erwekte so starkes Mitleiden bey den Zuhörern, daß die Stadt verschont wurde.



Ausserdem, was Aristoteles in s. Poetik, Kap. 12, und bey dieser Gelegenheit s. Ausleger und Uebersetzer, von dem Chor sagen, handelt Vatry davon in einer Dissertation, où l'on traite des avantages que la Tragedie anc. retiroit de ses choeurs, im 11ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Brumoy in dem Disc. sur l'origine de la Tragedie, in dem 1ten B. s. Theatre des Grecs, S. 109. Ausg. von 1763. — Hedelin im 4ten Kap. des 3ten Buches seiner Pratique du Theatre, S. 177. der Amst. Ausg. von 1715. — der Verf. der Dissertations sur la Tragedie anc. et moderne, Par. 1767. 12. — Marmontel in s. Poetik 2. S. 204. — Franklin, in s. Dissertation on the Tragedy of the anc. Lond. 1762, und bey s. Uebers. des Sophocles — Hurd, in s. Commentar über den 193 V. der Epistel an die Pisonen, und s. Uebersetzer Hr. Eschenburg I. S. 399. — Brown, in s. history of the origin and progress of poetry, Lond. 1764. 8. S. 156. und 477. der Eschenb. Uebers. —

Chor in der heutigen Musik.

Bedeutet einen vier- oder mehrstimmigen figurirten oder arienmäßigen Gesang. Er dienet, das Gehör auf einmal mit der vollen Pracht der Harmonie und zugleich mit der Schönheit der Melodie zu rühren, zumal wenn jede Parthie mit einer Menge von Stimmen besetzt ist. Solche Chöre kommen zur Abwechslung in großen Oratorien und in den Opern vor. Der Text dazu enthält etwas, das natürlicher Weise von dem ganzen Volke, welches bey der Handlung interessirt ist, auf einmal gesprochen wird: freudigen Zuruf, oder ehrfurchtsvolle Anbetung. Ueberhaupt,

haupt, weil bey dem Chor alle Personen einerley Worte singen, so kann er von dem Dichter nur da angebracht werden, wo der Gegenstand natürlicher Weise auf gar alle Anwesende einerley Würkung macht, so daß keiner die Aeußerung derselben verbergen kann. Man kann sich leicht vorstellen, daß bey einer feyerlichen Handlung, wenn durch das, was geschieht, das Gemüth zu gewissen Empfindungen gut vorbereitet ist, ein plötzlicher Ausbruch desselben in einer Menge von Menschen die stärkste Würkung machen müsse. Es ist ohnedem eine sehr bekannte Sache, daß jede Empfindung, die wir an vielen Menschen zugleich sehen, unwiderstehlich auf uns würkt. Wer einen oder zwey Menschen in irgend einer Leidenschaft sieht, kann noch mit einiger Ruhe ihnen zusehen; wenn aber eine ganze Menge durch dieselbe Leidenschaft in Bewegung gesetzt ist, so wird man mit unwiderstehlicher Gewalt zur Freude, Furcht oder Schreken hingerissen.

Der Dichter also, der den Text zu einer feyerlichen Musik macht, muß mit Ueberlegung die Gelegenheit wahrnehmen, wo er mit Vortheil einen Chor anbringen kann. Der Text des Chors muß sehr einfach, in kurzen und wolklingenden Sätzen abgefaßt, besonders aber der Sinn derselben äußerst leicht und einfach seyn; denn das Feine und Tiefsinnige schikt sich nicht für die Menge. Was man eigentlich überlegte Gedanken nennt, würde dabey unnatürlich und auch überflüßig seyn.

Daß die Chöre nur selten und in einem langen Stük, wie die Oper ist, kaum an zwey oder drey Stellen anzubringen seyen, ist eine Anmerkung, die jedem einleuchten wird. So sehr starke Eindrüke, wie diese sind, die man von Chören erwarten kann, können nur selten vorkommen; und da sie wegen ihrer Stärke auch anhaltend sind, so ist das Ende der Handlung vorzüglich der Ort, wo sie anzubringen sind. Denn in diesem Fall wird der Zuhörer mit dem stärksten Eindruk, der hernach durch nichts folgendes zerstreut wird, nach Hause geschikt.

Es kommen aber in großen Singspielen mehrere Gelegenheiten vor, wo alle bey der Handlung interessirte Personen, oder ein großer Theil derselben zugleich ihre Gedanken äußern, wo also der Tonsetzer einen vielstimmigen Gesang setzen muß. Deßwegen sind nicht alle diese Gesänge Chöre. Diesen Namen giebt man z. B. den Gesängen nicht, wo der ganze Trup der Sänger etwa eine Meinung äußert, oder einen Spruch in gelassener Gemüthsfassung singt, wo der Tonsetzer insgemein den Gesang fugenmäßig einrichtet. Zum eigentlichen Chor gehört etwas affektreiches, ein lyrisches Sylbenmaas, und ein nach allen Regeln der Melodie und des Rhythmus eingerichteter Gesang, wo jede Stimme ihren eigenen Gang hat.

Der Chor ist eine der schwersten Arbeiten des Tonsetzers, der dazu die Harmonie vollkommen in seiner Gewalt haben muß, weil bey der sehr starken Besetzung der Stimmen, und dem ziemlich einfachen Gesange, die Fehler wider die Harmonie sehr fühlbar werden. Ueberhaupt muß er dabey die Regeln des vielstimmigen Satzes *) wohl in Acht nehmen, selbige aber nach einigen, dem Chor besondern, Regeln auszuüben wissen. Man findet hierüber verschiedene gründliche Anmerkungen in dem unten angezogenen Werk. **) Der größte Fleiß muß auf die beyden äussersten Stimmen verwendet werden, die

*) S. Vielstimmig.

**) Expoſition de la theorie et de la pratique de la Muſique par Mr. de Bethizy Ch. XVII, art. 3.

die gegen einander, wenn man die Mittelstimmen wegließe, eben so, wie ein blos zweystimmiger Gesang müssen beschaffen seyn, so daß nirgend ein Fehler zu merken seyn müßte, wenn die Mittelstimmen ganz überhört würden. Der Tonsetzer hat sich nicht nur schweren und künstlichen Gängen und Fortschreitungen, deren genauen Vortrag man nie von einem ganzen Trup Sänger erwarten kann, sondern auch vor einer zu weiten Auseinandersetzung und zu nahen Vereinigung der Harmonie in acht zu nehmen. Er muß wol bedenken, daß unter der Menge seiner Sänger nicht alle Stimmen von gleichem Umfang seyn können. Er sollte sichs zur Regel machen, daß keine Stimme ihr Notensystem um mehr als eine Linie überschreite, weil ohne diese Vorsichtigkeit es leicht kommen kann, daß einige Stimmen auf gewissen Stellen ausfallen, welches den Gesang sehr mangelhaft machen würde.

Diejenigen Chöre, darin die Stimmen abwechseln, und denn wieder zugleich einfallen, scheinen die angenehmsten zu seyn. Auch kann bisweilen eine besonders gute Würkung aus dem Pausiren der Stimmen entstehen, da denn die Instrumente den Eindruk, den der Gesang gemacht hat, auf eine ihm eigene Art fortsetzen und verstärken.

Bey Besetzung der Stimmen und der ganzen Anordnung der Sänger ist auch viel Ueberlegung nöthig. Das hauptsächlichste ist, daß die äußersten Stimmen vorzüglich gut besetzt seyen, weil das meiste, wie schon erinnert worden, auf diese ankommt. Es würde unerträglich seyn, wenn eine von diesen durch andre Stimmen sollte verdunkelt werden; weil man nothwendig Dissonanzen hören müßte, deren Auflösung überhört würde. Je stärker übrigens die Stimmen besetzt sind, wenn nur alles verhältnißmäßig ist, je größer muß nothwendig die Würkung des Chors seyn. Der einfacheste Gesang, wenn er nur im Satz rein ist, kann durch eine große Menge der Stimmen, die gewaltigste Würkung thun. Es scheinet in der That, daß auch hierin die Gesetze der Bewegung der Körper statt haben, und daß hundert Stimmen nicht blos auf das Ohr, sondern auf das Herz zehnmal mehr Eindruk machen, als zehen Stimmen. Es ist zu vermuthen, daß durch Chöre die Empfindungen auf das äußerste könnten verstärkt werden. Man weiß ziemlich gewiß, daß den Griechen die Kraft der Harmonie in ihren Chören gefehlt hat, und daß ihre Sänger im Einklang und in Octaven gesungen haben. Der uns unglaubliche Eindruk, den sie gemacht haben, könnte gar wol blos eine Würkung von der Menge der Stimmen gewesen seyn. Dieses zu begreifen, darf man nur bedenken, wie unendlich fürchterlicher ein Feldgeschrey eines ganzes Heeres sey, als ein ähnliches Geschrey von wenigen Menschen.

Wir wollen über die Chöre nur noch anmerken, daß hiebey mehr, als irgend zu einem andern Theile der Kunst, große Erfahrung von Seite des Capellmeisters erfodert werde. Wer nicht ungemein oft, bey verschiedenen Gelegenheiten und an ganz verschiedenen Orten, in Kirchen, auf der Schaubühne, und im Freyen, große Chöre, von abgeänderten Plätzen und Stellungen gehört hat, der wird nie alle Vortheile kennen lernen, die sowol den Satz, als die Ausführung der Chöre vollkommener machen. Also müssen sich Unerfahrne, so viel möglich, enthalten, die Musik in aller ihrer Pracht, so wie in Chören geschieht, zeigen zu wollen. Unter den Deutschen sind Händel und Graun die größten Meister hierin. Ihre Chöre verdienen mit der größten Ueberlegung studirt zu werden.

Chor wird auch die Gesellschaft der Sänger selbst, die zu Aufführung einer großen Musik bestimmt sind, genennt. Ihr Vorsteher wird in Deutschland insgemein der Praefectus Chori genennt.

Chor in den Kirchen, auch in großen Musiksälen, ist der Ort, wo der Chor der Sänger steht, um die Musik aufzuführen. Es würde vortheilhaft für die Musik seyn, wenn ein Kenner von feinem Gehör und weitläuftiger Erfahrung, seine Beobachtungen über die vortheilhafte oder nachtheilige Einrichtung der zur Musik bestimmten Gebäude an den Tag geben würde. Denn noch zur Zeit scheinen die Baumeister keine bestimmte Regeln zu haben, nach denen die Chöre sicher anzulegen wären.

Choral.

(Musik.)

Ein sehr einfacher Gesang, der blos aus Hauptttönen ohne Verzierung besteht, und von langsamer etwas feyerlicher Bewegung. Er ist gesetzt, um in Kirchen vor der ganzen Gemeinde abgesungen zu werden. Man nennt ihn auch den Gregorianischen Gesang, weil Pabst Gregorius der Große ihn eingeführt haben soll. Die Franzosen nennen ihn plain chant und die Italiäner Canto firmo. Er ist der einfacheste Gesang, der möglich ist, und schiket sich zu stillen, und etwas ruhigen Betrachtungen und Empfindungen, die insgemein den Charakter der Kirchenlieder ausmachen. Er ist einer großen Rührung fähig, und scheinet zu ruhigen Empfindungen weit vorzüglicher zu seyn, als der figurirte melismatische Gesang: wie denn überhaupt überaus wenig dazu gehört, sehr tiefe Empfindungen einer ruhigen Art zu erweken.*) Wenn er aber seine ganze Kraft behalten soll, so muß durch den Gesang der Fall der Verse, und folglich das richtige Zeitmaas der Sylben, nicht verloren gehen; nur das cadenzirte, zu abgemessene rythmische Wesen, welches unsre heutigen figurirten Tonstüke gemeiniglich gar zu sehr der Tanzmusik nähert, muß aus dem Choral gänzlich wegbleiben.

In den ältern Zeiten war er einstimmig, und die alten Melodien sind eigentlich das, was der Cantus firmus genennt wird. Gegenwärtig wird der Choral allemal vierstimmig gesetzt, und jede der vier Stimmen ist eine Hauptstimme. Dieses macht seine Verfertigung, obgleich gar wenig Erfindung dazu gehört, dem, der nicht ein vollkommener Harmoniste ist, sehr schwer; weil bey dem langsamen und nachdrüklichen Gange desselben, auch die kleineste Unrichtigkeit in der Harmonie sehr fühlbar wied. Man muß dabey mit den Dissonanzen sparsam seyn, die sich ohnedem zu dem sanften Affekt des Kirchengesanges nicht so gut, als zu unruhigen Leidenschaften schiken. Es ist möglich, daß ein blos zweystimmiger Choral, da die Harmonie der Mittelstimmen etwa, wo es nöthig ist, durch die Orgel ausgefüllt würde, noch bessere Würkung thäte. Denn da die Stimmen doch, um harmonische Fehler zu vermeiden, sich gegen einander bewegen müssen: so scheinet es nicht natürlich, daß bey einerley Empfindung einer mit der Stimme steigt, da der andre fällt, und der dritte auf derselben Höhe stehen bleibt.

Der beste Choralgesang scheinet der zu seyn, der am einfachesten, durch kleinere diatonische Intervalle fortschreitet, und die wenigsten Dissonanzen hat, dabey aber die Geltung der Sylben auf das genaueste beobachtet wird.

In den Chorälen richtet man sich noch nach den alten Tonarten, den sechs authentischen und so viel plagalischen.

*) S. Lieder.

lischen. Man kann nicht leugnen, daß nicht dadurch, wenn nur übrigens gut temperirte Orgeln vorhanden sind, eine noch mehrere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Gesanges erhalten werde, als wenn man, nach einer gleichschwebenden Temperatur, alles auf die itzt in der andern Musik üblichen zwey Tonarten bringen wollte.*)

Es wär ein großes Vorurtheil, sich einzubilden, daß ein starker Meister der Kunst sich dadurch erniedrige, wenn er sich mit Verfertigung der Choräle abgiebt; denn sie sind nicht nur wegen ihrer großen Würkung zu tiefer Rührung des Herzens, sondern auch wegen der vollkommenen Kenntniß aller hormonischen Schönheiten, und strenger Beobachtung der Regeln der Harmonie, der Mühe eines großen Meisters würdig. Mancher, der ein gutes Solo oder auch wol ein Concert machen kann, würde nicht im Stande seyn, einen erträglichen Choral zu verfertigen.

Auch die Ausführung des Chorals, sowol in den Stimmen, als auf der Orgel, ist nichts schlechtes. Wer nicht jedem Ton seinen Nachdruk und seine bestimmte Modification zu geben, und die äußerste Reinigkeit zu treffen weiß, kann den rührendsten Gesang verderben. Je entblößter ein Gesang von melodischen Auszierungen und Schönheiten ist, desto kräftiger, nachdrüklicher und in seiner Art bestimmter, muß auch jeder Ton angegeben werden, wenn der Gesang Kraft haben soll. Der Begleiter hat große Ueberlegung und Kenntniß nöthig, daß er einfach sey und in seinen Schranken bleibe. Es kommt hiebey gewiß nicht darauf an, daß man nur beyde Hände recht voll Töne fasse; dieses verderbt vielmehr die Schönheit des Gesanges. Vornehmlich muß man sich für melismatischen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeschikte Organisten dem Choralgesang aufzuhelfen glauben, da sie ihn doch dadurch gänzlich verderben.

*) S. Tonart.

Ich habe irgendwo gelesen, daß einige der Melodien geistlicher Hymnen, die noch itzt in der römischen Kirche gesungen werden, alte griechische Melodien seyn sollen, auf die man, weil sie einmal aus dem Heidenthum her noch unter dem Volk herumgegangen, geistliche Texte gemacht habe. Da ich dieser Tradition in einem gewissen Closter in Mayland erwähnte, waren einige, die sie bestätigten und mir so gar Hoffnung machten, mir ein paar dergleichen Melodien aus alten Antiphonarien zu verschaffen. Ich habe aber zur Zeit nichts davon bekommen.

* *

Der Choralgesang hat eine große Anzahl Schriftsteller beschäftigt; von den darüber geschriebenen theoretischen und historischen Werken, welche sowohl die Setzkunst als den Vortrag desselben angehen, sind mir folgende, allgemein, bekannt; von Italienischen Schriftstellern: Compendiolo di molti dubbj, segrete e sentenze intorno al Canto *fermo* e figurato, di Piet. Aaron, Milano, 1537. 4. — Introduzione facilissima ed novissima di Canto *fermo* e figurato di Vinc. Lusitano, Rom. 1553. Ven. 1561. 4. — Regole della musica piana o Canto fermo, di R. Bonaventura, Ven. 1570. lat. Nürnb. 1580 und 1591. 8. — Regole per il Canto fermo di D. Pietro Cerone, Nap. 1609. 4. — Cartella musicale del Canto figurato, *fermo* e contrapunto, dell' P. D. Adriano Banchieri, Ven. 1614. 4. (Dieses ist bereits die 3te Ausg. allein die Jahrzahl der erstern weiß ich nicht zu bestimmen.) — Pratica del Canto piano, o Canto fermo, dell' P. Orat. Caposele, Nap. 1625. f. — Breve metodo di Canto fermo, dell' P. Fabr. Tetamanzi, Mil.

Mil. 1636. 4. — Primi Tuoni: Introduzione nell' Canto fermo, di D. Marc. Dionigi, Dott. da Paoli, Parm. 1648. 4. ebend. verm. 1667. 4. — Breve Introduzione per il Canto fermo del P. Giuf. Mar. Stella, Rom. 1665. 4. — Compendio per imparare le regole del Canto fermo, dell' P. Angel. Pellatis . . . Ven. 1667. 8. — Via retta della Voce corale, ovvero Osservationi nell' Canto fermo, dell' P. Giul. Cef. Marinelli, Bologn. 1671. 8. — Regole generale di Canto fermo, di D. Piet. Fabriti, Rom. 1678. 4. (die Jahrzahl der ersten — dieses ist die 3te Ausg. — ist mir nicht bekannt.) — Il Cantore addottrinato, ovvero regole del Canto Corale, di D. Matteo Coferati, Fir. 1682. ebend. verm. 1708. 8. — Breve discorso sopra le regole di Canto fermo, dell' P. D. Maurizio Zapata, Parma 1682. 4. — Il Direttorio dell' Canto fermo, dell' P. M. Lor. Penna, Mad. 1689. 4. — Canto armonico, o canto fermo, dell' P. Andrea di Modena, Mod. 1690. 8. — Regolette del Canto fermo . . . dell' Pad. Sim. Zappa, Ven. 1700. 4. — Instruzioni corali, del P. Dom. Scorpioni, Benev. 1702. 8. — Scuola corale dell' P. Franc. Mar. Vallara, Mod. 1707. 8. — Regole pel canto fermo ecclesiastico, di D. Carlo Ant. Portaferrari, Mod. 1732. 4. — Introduttorio abbreviato di Musica piana, o Canto fermo, dell' P. Piet. Cinciarino . . . Ven. 1755. 4. — — Von spanischen Schriftstellern: El Porque de la Musica, Canto Llano . . . por Andr. Lorente, Alcala 1672. 4. — Arte de Canto Llano, por Franc. Montanos, aument. por D. Jos. de Torres, Mad. 1728. 4. (die von Montanos selbst besorgte Ausgabe ist mir nicht bekannt.) — — Von französischen Schriftstellern: Nouvelle methode pour apprendre le plaint chant, par J. D. V. Par. 1668. 4. — Dissertation sur le chant grégorien par le S. Gab. Giul. de Nivers, Par. 1683. 8. (ist mehr historisch, als theoretisch; und enthält gute Beyträge zur Geschichte der Musik.) — Trois méthodes faciles pour apprendre le plein-Chant . . . Lyon 1700. 8. — Traité critique du plein Chant, usité aujourd'hui dans l'eglise (von Cousin de Contamine) Par. 1749. 12. — Methode nouvelle pour apprendre facilement le plain chant . . . par Mr. Oudeux, Par. 1776. 8. (Ist die 2te Ausg. die Jahrsz. der ersten ist mir nicht bekannt.) — — Von deutschen Schriftstellern: Flores Musicae omnis cantus Gregoriani, Argent. 1488. 4. (Hugo, ein Priester zu Reutlingen, schrieb dieses Werk um das Jahr 1330; ein Deutscher wäre also, wenigstens der, zuerst, über diese Materie gedruckte Schriftsteller.) — Ars bene cantandi choralem cantum, Auct. Iac. Zabern, Mogunt. 1500. 12. — Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum annotationibus et figuris multum splendidis, Auct. Balthas. Praspergio, Bas. 1501. 4. — Libellus de Musica *Gregoriana* et figurativa et contrapuncto simplici cum exemplis . . . scripsit Sim. a Quercu, Landsh. 1518. 8. — Scholia in musicam planam Wenceslai Philomatis de nova Domo ex variis Musicor. scriptis collecta, ab Mart. Agricola (Vitteb. 1540) 8. (Das Werk, wozu sie gehören, ist mir nicht bekannt.) — B. Schreyers nützliche Unterweisung zum Choralgesang. — Uebrigens wird in den mehresten Anweisungen zur Setzkunst, wie z. B. im 13ten Hauptst. von Matthesons vollkommenem Capellmeister, u. in a. m. davon gehandelt. — — Choräle sind, unter andern, gesetzt worden von Telemann, J. S. Bach, Krebs, Pachelbell, u. a. m. — —

Choregraphie.

(Tanzkunst.)

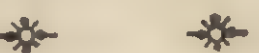
Die Kunst die Tänze durch Zeichen anzudeuten, so wie der Gesang durch Noten angedeutet wird. Wer einen

Tanz völlig beschreiben wollte, der müßte folgende Dinge beschreiben: 1. Den Weg, den jeder Tänzer nimmt, welches die Figur genennt wird. 2. Die Glieder oder die Theile dieses Weges, die zu jedem Takt der Musik gehören. 3. Die kleinern Theile des Takts, nämlich, was in jeder Zeit und auf jede Note geschieht. 4. Die Stellungen der Füße, der Aerme und des Leibes. 5. Die Bewegungen. Für alles dieses nun müssen Zeichen vorhanden seyn.

Die Figur und auf derselben die Länge der Glieder zu zeichnen, hat nicht die geringste Schwierigkeit, weil man jeden Weg durch Linien bezeichnen kann. Damit man begreife, wie die übrigen Zeichen entstanden sind, und wie sie alles, was nothwendig ist, ausdruken, wollen wir folgendes bemerken. Die Elemente des Tanzes sind die Stellungen der Füsse, die Stellungen der Aerme, die Bewegungen ohne Fortrüken, die Bewegungen mit Fortrüken, oder die Schritte. Alles was dazu gehöret, muß nicht nur können durch Zeichen angedeutet werden, sondern die Geschwindigkeit, in welcher die Bewegungen zu machen sind, muß noch über dem angemerkt seyn.

Für jedes dieser Elemente sind bestimmte Zeichen erfunden, aus deren Zusammenhang der ganze Tanz eben so verständlich wird, als ein Tonstük dem Spieler durch die Noten wird.

Die Erfindung dieser Kunst ist nicht sehr alt, und dennoch durch einige Ungewißheit verdunkelt. Die erste Veranlassung dazu scheinet Thoinet Arbeau, ein Franzose, gegeben zu haben, der 1588 ein Werk unter dem Titel Orchesographie herausgegeben. Seine Erfindung bestund darin, daß er in dem, zu jedem Tanz gehörigen Tonstük, unter den Noten die Schritte anmerkte. Aber für die Figur und das übrige hat er keine Zeichen. Diese Erfindung blieb also ohngefehr ein ganzes Jahrhundert ungebraucht, bis Feuillet, ein Tanzmeister in Paris, seine Choregraphie herausgegeben, darin diese Kunst in ihrem völligen Licht erscheinet. *) Dieser Tanzmeister eignet sich die ganze Erfindung derselben zu: andre aber geben ihm Schuld, er habe die Sache dem berühmten Tanzmeister Beauchamps durch einen gelehrten Diebstahl entwendet.



Das von Hrn. Sulzer unten angeführte Werk des Feuillet ist, übersetzt, in Tauberts vollkommenem Tanzmeister (Leipz. 1709. 4.) befindlich. — Ein Auszug daraus erschien (Braunschw. 1768. 8.) unter dem Titel: Die Kunst nach der Chorographie zu tanzen, nebst einer Abhandlung über die äußerliche Wohlanständigkeit im Tanzen, mit K. von C. I. V. F. — Stellungen und Wendungen einiger neuen englischen Tänze finden sich aufgezeichnet, in Frd. Gottl. Nagels neuen englischen Tänzen (2 Theile, Halle 1766 und 1767) und in einer Sammlung einer neuen Art gedruckter Tänze (ebend. 1768) —

Choriambus.

(Dichtkunst.)

Ein Sylbenfuß von vier Sylben, davon die erste und vierte lang, die zwey mittlere kurz sind — ∪ ∪ —. Er theilt sich also in zwey andere, einen Trochäus — ∪ und einen Jambus ∪ —, und wird deßwegen auch Trochäo = Jambus genennt. Man kann ihn auch als einen Daktylus mit einer angehängten langen Sylbe ansehen, wie in dem Ausdruk himmlische Lust. Von diesem Fuß hat

Die

*) Der Titel des Buchs ist dieser: Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs etc. par Mr. Feuillet, Maitre de Danse. Die zweyte Ausgabe ist von 1701.

Die choriambische Versart ihren Namen, welche in lyrischen Gedichten von den Alten bisweilen gebraucht, und im Deutschen, so viel uns bekannt, von Klopstok zuerst glüklich versucht worden. Der Vers besteht aus einem oder aus zwey Choriamben, welche mit Spondäen vermischt sind. Von dieser Art sind die drey ersten Verse jeder Stophe in der Horazischen 24 Ode des 1 Buchs:

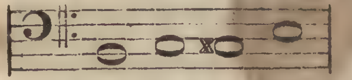
Quis desiderio sit pudor aut modus.

Klopstok hat seine choriambische Verse mit Trochäen angefangen, welche die Deutschen oft für Spondäen brauchen.

Unberufen zum Scherz, welcher im Liede lacht,
Nicht gewöhnet zu sehn, tanzende Grazien,
Wollt ich Lieder wie Schmidt singt,
Lieder singen wie Hagedorn.

Chromatisch.
(Musik.)

Diesen Namen gaben die Alten einem ihrer Hauptsystemen der Musik, in welchem die vollkommene Quarte vier Sayten hatte, dergestalt gestimmt, daß die zweyte gegen die erste, und die dritte gegen die zweyte, Intervalle ausmachten, die etwas kleiner waren, als ein halber Ton, die vierte gegen die dritte aber ein Intervall, das ohngefehr mit unsrer kleinen Terz übereinkommt. Also könnten folgende Töne der heutigen Tonleiter



ohngefehr die vier Töne eines chromatischen Tetrachords vorstellen. Dieses System aber hatte noch verschiedene Arten. Aristoxenus setzt drey Arten des chromatischen Geschlechts, die er die weiche, die hemiolische und die tonische nennt. Die Verhältnisse der Intervalle dieser drey Arten bestimmt er so. Er theilet die reine Quarte in Gedanken in 60 Theile, und nimmt für die drey Intervalle folgende Verhältnisse:

Für die chromatische weiche Art 8; 8; 44.
— — hemiolische 9; 9; 42.
— — tonische 12; 12; 36.

Also waren in dem weichen chromatischen die zwey ersten Intervalle ohngefehr Dritteltöne, und das dritte etwas größer als eine kleine Terz; in dem tonischen aber waren die zwey ersten Intervalle halbe Töne, und das dritte ein Intervall von einem ganzen und einem halben Ton, etwas kleiner als unsre kleine Terz.

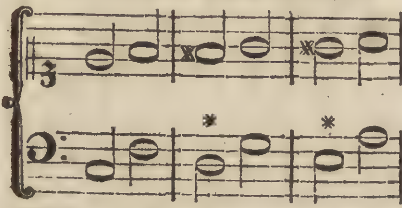
Ptolemäus giebt nur zwey Arten des chromatischen Systems an, das weiche oder alte, und das harte. Für jenes giebt er folgende Intervalle: $\frac{27}{28}$; $\frac{14}{15}$; $\frac{5}{6}$; für dieses aber folgende: $\frac{21}{22}$; $\frac{11}{12}$; $\frac{6}{7}$.

Da wir überhaupt nicht mit Gewißheit sagen können, wie die Alten ihre Tonleitern zum musikalischen Satz gebraucht haben, so läßt sich auch der Gebrauch dieser chromatischen Systemen nicht bestimmen.

In der heutigen Musik haben wir eigentlich nur das diatonische Geschlecht beybehalten: indessen geschieht es doch oft, daß zu der Melodie Töne genommen werden, die nicht in die diatonische Leiter des Grundtones, darin man singt, gehören. Diese werden alsdenn chromatische Töne genennt. Besonders nennt man diejenigen Stellen des Gesanges chromatisch, wo derselbe durch verschiedene halbe Töne hintereinander steigt oder fällt. Ein solcher Gang drukt also natürlicher Weise allemal etwas aus, das dem freyen Wesen der größern diatonischen Fortschreitung entgegen ist, und dienet insbesondere, solche Leidenschaften auszudruken, die das Gemüth in eine Beklemmung setzen, und etwas Trauriges haben, Schmerz und Betrübniß,

Schreken, Furcht und auch Wuth. Da aber die chromatische Fortschreitung im Grunde die Schönheit des Gesanges und der Harmonie hemmet, so muß sie in einem Stük nicht allzuoft, sondern nur an den Stellen angebracht werden, wo der Affekt besonders auszuzeichnen ist. Ganze Stüke in chromatischen Fortschreitungen haben etwas gezwungenes.

Die chromatischen Fortschreitungen erfodern einen besondern Gang des Grundbasses. Aufsteigende Fortschreitungen entstehen natürlicher Weise, wenn der Baß wechselsweise um eine Terz fällt, und um ein Quarte steiget, wie in diesem Exempel:



Absteigende Fortschreitungen werden durch hintereinander folgende Dominanten im Basse veranlasset. Diese chromatischen Gänge haben ihre Einschränkungen. Von dem Tone, von welchem man sie anfängt, kann man nicht mehr, als höchstens fünf Stufen fortschreiten; in einem Durton z. E. von der Terz bis zur Sexte. Denn weder die kleine Terz, noch die Sexte, dürfen in dieser Tonart vorkommen. Ueberhaupt können in solchen Gängen nur diejenigen fremde halbe Töne angebracht werden, die Subsemitonia solcher Töne sind, dahin man ausweichen könnte.

Man giebt auch der heutigen Tonleiter, nach welcher die Octave in zwölf Intervalle, jedes von einem größern oder kleinern halben Ton, eingetheilt ist, den Namen des diatonisch-chromatischen Systems. Im Grund ist es blos ein aus vielen diatonischen Leitern der harten Tonart zusammengesetztes System, welches entstehet, wenn zu jedem, der diatonischen Stufe des C dur zugehörigen Tone, ebenfalls seine diatonischen Stufen der harten Tonart hinzugethan, alle daher entstehende Töne aber, in den Bezirk einer Octave gebracht werden. Daher entstehet nur beyläufig, daß allemal zwischen zwey auf einander folgende ganze diatonische Töne noch ein halber Ton eingeschaltet wird, der denn, als ein chromatischer Ton desjenigen Grundtones, zu welchem er diatonisch nicht gehört, angesehen werden kann. Und so können wir, ob wir gleich im Grunde nur ein einziges, und zwar das harte diatonische Klanggeschlecht haben, sowol chromatisch fortschreiten, als auch aus der weichen Tonart spielen. Bey den Alten war das chromatische Geschlecht nicht zufällig wie bey uns, sondern machte ein eigenes, besondern Gesetzen unterworfenes Geschlecht aus, das andre Stufen hatte, als das, was wir so nennen.

Ciaconne auch Chaconne.

(Musik.)

Ein zum Tanz gemachtes Tonstük in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung ist mäßig und der Takt sehr deutlich ausgedrükt. Die Ciaconne besteht aus einer ziemlich langen Folge einer, mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobey eigentlich der Baß darin obligat seyn, das ist, nach einer gewissen Anzahl Takte denselben Gesang wiederholen soll; wiewol dieses nicht mehr so oft geschieht. Schon der Name zeiget an, daß dieses Tonstük italienischen Ursprungs ist. Es schikt sich zu gemeinen, aus vielen Strophen bestehenden Liedern, die in Frankreich Couplets genennt werden.

Cis.

(Musik.)

Der Name einer der zwölf Töne der heutigen Tonleiter. Es ist nach unsrer Art die Töne zu benennen, der zweyte in der Tonleiter, und einen solchen halben Ton höher als C, der durch das Verhältniß 18: 19, nach der von uns angenommenen Temperatur aber durch 243: 256, ausgedrukt wird. Wo man die alte Benennung der Töne beybehalten hat, wird er ut dieſis genennt. Die Benennungen Cis dur und Cis mol, bedeuten die diatoniſchen Tonleitern, in denen Cis der Grundton iſt; die erſte nach der harten, die andere nach der weichen Tonart. Es wird aber ſelten in dieſen Tonarten geſetzt.

Claßiſch.

(Redende Künſte.)

Claßiſche Schriftſteller werden diejenigen genennt, die als Muſter der guten und feinern Schreibart können angeſehen werden; denn claßiſch bedeutet in dieſem Ausdruk ſo viel, als von der erſten oder oberſten Claſſe. Wer Sachen ſchreibt, die gründlich gedacht und ſo ausgedrukt ſind, daß Perſonen von reifem Verſtand und gutem Geſchmak nicht nur an jedem Gedanken, ſondern auch an jedem einzeln Ausdruk Gefallen haben, der gehört in dieſe Claſſe. Nur die Nationen können ſolche Schriftſteller haben, bey denen die Vernunft ſich auf einen hohen Grad entwikelt hat; wo das geſellſchaftliche Leben und der tägliche Umgang zu einer Vollkommenheit geſtiegen iſt, daß der Verſtand und der feine Geſchmak die Sinnlichkeit weit überwiegt. Nur alsdenn fangen die Menſchen an, an Gegenſtänden, die blos auf den Verſtand und auf die feinern Empfindungen würken, ein Vergnügen zu haben. Dieſes würkt bey denen, die vorzüglichen Verſtand und Geſchmak haben, das Beſtreben, auch die Gegenſtände, die nicht ſtark auf die Sinnen würken, mit Aufmerkſamkeit zu betrachten, die feinern Beziehungen der Dinge zu bemerken, und dadurch für die Vergnügungen des geſellſchaftlichen Lebens ein neues Feld zu eröfnen, das wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gegenſtände unerſchöpflich iſt. Sie entdeken in der Geiſterwelt, in den Gedanken und Empfindungen, eine neue Natur, eine Welt, die an intereſſanten Begebenheiten, an mannigfaltigen Verwiklungen, an fürtreflichen Ausſichten, weit fruchtbarer, und an Vergnügungen weit reicher iſt, als die gröbere, blos auf die äußern Sinnen würkende Natur. Wer einmal mit dieſer unſichtbaren Welt bekannt worden, der führt alles, was zur feineſten Ergötzlichkeit, zur angenehmſten Unterhaltung nöthig iſt, beſtändig mit ſich, und entfaltet in dem geſellſchaftlichen Leben mancherley Scenen dieſer unſichtbaren Natur; er macht die, welche mit ihm umgehen, aufmerkſam darauf, und ſo breitet ſich ein feiner Geſchmak an Gegenſtänden des Verſtandes und des Witzes nach und nach in der menſchlichen Geſellſchaft aus. Man lernt Dinge hochſchätzen, die in einem rohern Zuſtand, ganz unbemerkt geblieben ſind; man ſieht diejenigen, welche die neuen Quellen dieſes feinen Vergnügens eröfnet haben, als wohlthätige und für die Geſellſchaft wichtige Männer an. Durch dieſe Ehre ermuntert verdoppeln ſie ihre Kräfte, dringen immer tiefer in die Beobachtung der ſittlichen Welt hinein, und wenden die äußerſte Sorgfalt an, alles was ſie bemerkt haben, andern auf die vollkommenſte Art mitzutheilen. So breitet ſich Verſtand und Geſchmak nach und nach über die feinen Geſellſchaften aus. Alsdenn erſcheinen

die Schriftsteller, die auch für die Nachwelt claßisch bleiben, weil sie aus der unveränderlichen Quelle alles Guten und Schönen, der Natur, geschöpft haben.

Es scheinet, daß der Mensch ein gewisses Maaß von Verstandeskräften habe, in die Beschaffenheit sittlicher Gegenstände einzudringen, welches er nicht überschreiten kann, und daß die besten Köpfe jeder Nation, die sich die Cultur des Verstandes ernstlich hat angelegen seyn lassen, den höchsten Grad dieses Maaßes erreichen. Daher geschieht es denn, daß die Schriften dieser Männer, in welcher Nation und in welchem Jahrhundert sie gelebt haben mögen, jeder andern Nation, die ohngefehr auch den höchsten Grad der Vernunft erreicht hat, nothwendig gefallen müssen. Diese sind alsdenn die wahren claßischen Schriftsteller für alle Völker.

Der beste Schriftsteller einer Nation aber, die jenen hohen Grad der Cultur noch nicht erreicht hat, kann seiner Nation sehr gefallen, kann einen allgemeinen Ruhm bey seinen Zeitverwandten haben, ohne in die Zahl der claßischen Schriftsteller zu gehören. Nicht die besten jeder Nation sind claßische Schriftsteller, sondern die besten der Nation, welche die Cultur der Vernunft auf das höchste gebracht hat.

Auch nicht die Cultur des Verstandes, die nur auf das abstrakte Denken geht, die alle Begriffe bis auf das einfacheste auflöset, bildet solche Schriftsteller; denn unter allen Scholastikern findet sich keiner. Also können die strengen Wissenschaften unter einem Volke auf einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen seyn, ohne daß sie einen einzigen claßischen Schriftsteller hat. Der claßische Verstand geht nicht auf das Abstrakte; er setzt das Mannigfaltige in einer Sache nicht aus einander, sondern weiß es in seiner Mannigfaltigkeit einfach zu sagen, und es dem anschauenden Erkenntniß klar darzustellen. Er macht mehr feine, ein durchdringendes Auge erfodernde Beobachtungen, als richtige auf die Entwiklung der Begriffe gegründete Schlüsse. Der abstrakte Denker sagt mit viel Worten wenig, weil er blos die höchste Gewißheit zum Augenmerk hat: der claßische Denker sagt in wenig Worten viel, und giebt uns durch einen kurzen und leicht zu fassenden Spruch, das Resultat eines langen und scharfen Nachdenkens.

Der scharfe Beobachtungsgeist, der die Haupteigenschaft eines claßischen Kopfs ist, entwikelt sich nicht durch das Studium der abstrakten Wissenschaften; wird nicht durch die Arbeit im Cabinet ausgebildet, sondern in der Welt, unter Geschäften, und vornehmlich durch den Umgang mit Menschen, die denselben schon besitzen. Nicht die Schulen, sondern die Gesellschaft, da wo sie sich am meisten mit großen Gegenständen beschäftiget, wo die schnelle Anstrengung der Verstandeskräfte, nothwendig wird, wo man vieles auf einmal übersehen, und sich angewöhnen muß, auch ohne methodisches Nachdenken gründlich zu seyn, geben dem Geist die Stärke, die männliche Kühnheit und die Sicherheit, welche zum claßischen Denken nöthig ist. Doch kann ein glükliches Genie, durch den bloßen lebendigen oder todten Umgang mit wahrhaftig claßischen Köpfen, sich selbst zum claßischen Schriftsteller bilden.

Wenn diese Anmerkungen ihre Richtigkeit haben, so können daher die Gründe angegeben werden, warum ohne irgend einen Mangel an Genie, bis itzt noch so wenig deutsche Schriftsteller sich hervorgethan haben, von denen man vermuthen kann, daß sie, sowol bey der deutschen Nachwelt, als auch bey andern

dern Nationen, als claßische Schriftsteller werden angesehen werden.

Daß überhaupt aller Orten mehr claßische Dichter, als andre claßische Schriftsteller erscheinen, läßt sich leicht begreifen. Die Einbildungskraft und die Empfindungen zeigen sich allemal früher, als der Verstand und der Beobachtungsgeist; also können sie in einer Nation auch eher zur Vollkommenheit kommen, als die Talente, die nur auf eine gewisse Größe des Verstandes gegründet sind. Daher ist es, wie Cicero angemerkt hat, *) leichter, einen großen Dichter, als einen großen Redner anzutreffen.

Colorit.

(Mahlerey.)

Mit diesem Namen bezeichnet man den Theil der Mahlerey, der jedem Gegenstand die Farben zu geben weiß, die er haben muß, damit das Ganze, als ein in der Natur vorhandener Gegenstand in die Augen falle. In diesem Sinn kann man den Begriff des Worts Colorit durch Farbengebung ausdrüken. Man versteht aber auch durch diesen Ausdruk, die Beschaffenheit aller im Gemählde sichtbaren Farben in ihrem Zusammenhang und in ihrer Würkung auf das Colorit.

Durch das Colorit unterscheidet sich das Gemählde von der bloßen Zeichnung und dem Kupferstich. Wär in der sichtbaren Natur alles einfärbig, wie in den Kupferstichen, so würde sie ohne Zweifel eines grossen Theils ihrer Schönheit beraubt seyn. Denn in den Farben liegt ein Reiz, der oft nicht viel geringer ist, als der, der von der Schönheit der Formen herrühret. In der leblosen Natur übertrift die untergehende Sonne jede andre Schönheit, und der lachenden Morgenröthe kommt an Anmuthigkeit nichts gleich. Selbst in der höhern Natur streitet der Reiz der Farben auf einem jugendlichen schönen Gesichte, mit dem Reiz der Bildung um den Vorzug. Auch andre Arten der Kräfte, die in Bildung und Form liegen, finden sich vielleicht eben so stark in den Farben. Die Todtenblässe allein ist vermögend, Mitleiden zu erweken, und gewisse widerstehende, die höchste Mißharmonie erwekende Farben, Abscheu.

Diejenigen, welche eine ausschliessende Liebe zur Zeichnung haben, und deßwegen das Colorit gering schätzen, verkennen die Schönheit in Farben, und bedenken nicht, daß in den Künsten der höchste Grad der Kraft von der Täuschung herkomme, *) die nur durch den vollkommensten Ausdruk der Wahrheit; also, in sichtbaren Dingen, durch das vollkommene Colorit, erreicht wird. Man sieht den Laocoon in Marmor, und wird durch diesen Anblik mit mancherley Empfindungen durchdrungen: aber wenn itzt dieses Bild zu leben anfienge; wenn wir die Blässe der Todesangst im Gesicht und am ganzen Leibe, die blutrünstigen Streifen auf der Haut; wenn wir die Spuren des schäumenden Gifts der Schlange **) durch ekelhafte Farben ausgedrukt sähen: alsdenn würden wir auch das heftige Keuchen zu hören glauben, und der ganze Eindruk würde alsdenn die höchste Stärke haben. Die Niobe in Marmor erwekt das tiefste Mitleiden; aber wenn man sie mit der Farbe des Todesschrekens, mit dem starren und unaussprechlich verwirrten Auge sähe, so könnte niemand den Anblik

*) Multo tamen pauciores oratores quam poetae boni reperientur. Cic. de Orat. Lib. I.

*) S. Täuschung.

**) Perfusus sanie vittas, atroque veneno. Virg.

Anblik aushalten. Man stelle sich bey dem, was Apollo im Belvedere entzükendes hat, noch die Farbe einer göttlichen Jugend, und den Glanz, der dem Vater des Lichts zukommt, vor: was würde man alsdenn empfinden? Also bleibt dem vollkommenen Colorit sein Werth auch bey dem höchsten Reiz der Form: es ist ein eben so wesentlicher Theil der Kunst als die Zeichnung.

Aber worin besteht seine Vollkommenheit? durch welchen Weg, durch welches Studium gelangt der Mahler zu sicherer Kenntniß aller Kräfte desselben? Dies ist vielleicht die schwerste Aufgabe aus der ganzen Kunst. Ohne Zweifel wär es dem Titian selbst unmöglich gewesen, das, was er über die Schönheit und die Kraft des Colorits empfunden hat, auszudrüken. Da es uns so sehr schwer wird, von der Schönheit in Formen irgend etwas bestimmtes zu erkennen, ob es gleich möglich ist, von Formen manchen deutlichen Begriff zu fassen, so wird es völlig unmöglich, die Schönheit, die von Mischung und Harmonie der Farben entsteht, zu beschreiben. Wir sind, wie ein großer Kenner sich ausdrükt, mit den Verhältnissen des menschlichen Körpers lange nicht so unbekannt, als mit den täglichen Erscheinungen in der Natur, und mit den Spuren eines wohlthätigen Lichtes in Absicht auf die Mahlerey.*) Niemand frage, wie die Farben Liebe, Wollust, die lieblichste Empfindung einer sanften Ruhe, ein paradiesisches Gefühl in der Seele bewürken. Man kann es fühlen, aber nicht beschreiben.

Um so viel schwerer wird das Studium des Colorits. Es ist hier noch nicht die Frage von der Auftragung der Farben, sondern von der Bildung des Auges, zu sicherm Gefühl der Schönheit in denselben. Denn so wie der, dem das Gefühl des Schönen in Formen fehlt, durch keine Uebung im Zeichnen ein Raphael werden kann, so wird auch, ohne das Gefühl des Schönen in Farben, keine Uebung mit dem Pinsel einen Titian oder Correggio bilden. Wer nicht blos ein Zeichner, sondern ein Mahler werden will, der bilde also zuerst sein Auge zum Gefühl des schönen Colorits.

Dazu hat ihm die Natur eine Schule eröffnet, wo er für jede Gattung des Schönen die vollkommensten Muster in allen möglichen Gestalten sieht. In dieser Schule muß er seine Blike schärfen, so wie der griechische Zeichner die seinigen in den Gymnasien, auf den Kampfplätzen, bey feyerlichen Aufzügen, wo ihm die schönsten Formen der menschlichen Gestalt tausendfach vor Augen schwebten, geschärfet hat. Wer in den glüklichen Ländern, wo die Natur in jugendlicher Schönheit erscheinet, und an Mannigfaltigkeit der schönsten Gegenden unerschöpflich ist, den schönen Aussichten zu allen Tages- und Jahrszeiten, in stiller Betrachtung und mit Empfindungen eines Liebhabers nachgeht, itzt in einem einsamen Thal; denn auf einem Hügel, wo eine weite Aussicht mit dem mannigfaltigsten Glanz der Farben bemahlt, vor ihm liegt, sich hinsetzt, sich den süßen Eindrüken dieser paradiesischen Scenen ganz überläßt, und denn mit forschenden Bliken die Mannigfaltigkeit, die wunderbare Mischung und vielfältige Gruppirung der Farben überdenkt; der wird erst empfinden, hernach auch erkennen lernen, wie aus bloßer Mischung der Farben eine Schönheit entsteht, die mit jeder andern Schönheit um den Vorzug streitet.

Durch wiederholte Beobachtungen wird er endlich etwas von den Ursachen,

*) S. von Hagedorn Betr. über die Mahlerey IV Buch, 25 Betr.

chen, die so angenehme Empfindungen in ihm hervorbringen, kennen lernen. Er wird bemerken, daß eine Scene, aus einem Standort übersehen, mit denselben Gegenständen angestellt, einmal himmlisch schön, ein andermal ohne Kraft ist. Dennoch liegen einigermaßen dieselben Farben an denselbigen Stellen. Er wird zwey Ursachen davon entdeken. Die eine in der Art oder Würkung des Lichts selbst, die andre in den Einfällen desselben.

Die höchste Schönheit des Lichts ist allein in der Quelle desselben anzutreffen; aber unser Auge ist zu schwach, den Glanz dieser Schönheit zu ertragen. Gleich der Gottheit, muß sie, wenn sie nicht blenden soll, mit einem irdischen Schleyer bedekt werden. Heller Sonnenschein, durch eine von Dünsten leere Luft verbreitet, wirft ein zu scharfes Licht über die Gegenden, und die Schatten werden zu hart. Durch dikes, den ganzen Himmel umgebendes Gewölke bedekt, wird das reizendste des Sonnenlichts ganz ausgelöscht, alles ist in den irdischen Farben ohne Kraft. In dem größten Reiz erscheinet die Gegend, wenn sie unmittelbar von den hinlänglich gemilderten Sonnenstralen beleuchtet, und die Dunkelheit der Schatten von dem Lichte, welches das helle Gewölke des Himmels zurükwirft, gemildert wird. Dieses bringt den Mahler auf die Betrachtung, des durch einen sanften Ton gemilderten Lichtes, als einer Hauptursache der Schönheit in Farben.*) Hieraus lernt er ferner, daß sowol eine ganze Scene, als jeder Haupttheil derselben, die Schönheit seines Colorits von zwey Hauptlichtern bekomme, dem unmittelbaren, aber wolgemäßigten, einen sanften Ton erwekenden Sonnenlicht; und dem, dem Schatten gegenüber stehenden Himmel, der durch einen sanften Wiederschein den dunkeln und schattigen Stellen Mannigfaltigkeit und Anmuth giebt.*)

Auch in der Richtung des auf die Scene einströmenden Lichts, entdeket der Beobachter eine Hauptursache der Schönheit. Manche Gegend erscheint bey gleich hellem Himmel, zu einer Stunde des Tages in dem besten Reiz, und ist zu einer andern Stunde ohne alle Schönheit. Wenige Beobachtungen solcher Veränderungen, werden den Mahler bald auf diese, bald auf eine andere Hauptursach der Schönheit in Farben führen. Er wird lernen, daß der Gegenstand alsdenn am schönsten ist, wenn das einfallende Licht denselben in zwey gegen einander wolabgemessene Hauptmassen, eine helle und eine dunkele abtheilet. Er wird erkennen, daß nur alsdenn das Auge mit Wolgefallen auf einer Gegend ruhet, wenn die verschiedenen Farben desselben, in so fern sie hell und dunkel sind, nicht unordentlich durcheinander zerstreuet, sondern in zwey Hauptgruppen oder Massen vertheilt sind, so daß an einem Orte das Helle, an einem andern das Dunkele, beyde gegen einander gelagert sind. Dieses wird ihn also zuerst überhaupt auf die Betrachtung des Helldunkeln**) und der Massen,†) bald hernach aber auf noch tiefer verstekte Geheimnisse der Schönheit in Farben führen.

Er wird nun beobachten lernen, wie die beyden Hauptmassen mit einander um den Vorzug der Mannigfaltigkeit, und der, jeder eigenen Schönheit, streiten. Das Helle wird ihn durch Anmuthigkeit und die Lieblichkeit schöner und in der besten Harmonie neben einander stehender Farben einnehmen; das Dunkle aber wird

*) S. Ton.

*) S. Licht.
**) S. Helldunkel.
†) S. Massen.

wird ihn durch eine strengere Schönheit rühren; durch die Mannigfaltigkeit der Farben, durch ihr Feuer, durch die wunderbare Vermischung glänzender und dunkeler Theile, in Bewundrung setzen. Unter tausend unnennbaren, durch mancherley Wiederscheine noch mehr vervielfältigten Farben, wird er hier und da von blitzenden Stellen gegen den dunkeln Grund auf das lebhafteste gerührt. Er empfindet, daß dadurch das Ganze, Leben und Würksamkeit bekommt.

Mit solchen Begriffen von der Schönheit in Farben, geht er von der Betrachtung der Natur auf die Betrachtung der Kunst. Er sieht, wie die besten Meister der Venetianischen und Niederländischen Schulen, die Schönheit der Natur durch eine glükliche Wahl und Mischung der Farben auf Holz und Leinwand getragen haben. In dem einen bewundert er die höchste Wahrheit; er glaubt die Natur selbst vor sich zu sehen; in andern findet er sogar die Schönheit der Farben bis zum Ideal erhoben. Denn fängt er an zu erforschen, durch welche Mittel es diesen Künstlern gelungen, eine solche Zauberey hervorzubringen. Da lernt er erkennen, daß das vollkommene Colorit eben sowol ein großes Genie erfodere, als die vollkommene Zeichnung der Formen; daß das Malen nicht sowol ein Werk einer geübten Hand, als eines glüklichen Genies, einer auf scharfsinnige Beobachtungen gegründeten tiefen Einsicht, und eines immer das Beste wählenden Geschmaks sey.

Wenn der Mahler seinen Geschmak für die Wahrheit und Schönheit des Colorits durch die Beobachtung der Natur und der Kunst gebildet hat, so bedienet er sich auch dieser beyden Mittel, die schwere Kunst der Farbengebung zu studiren. Mit dem durch Genie und Verstand geschärften Auge eines Leonhardo da Vinci, beobachtet er jede besondere Würkung der Farben in der Natur, und bringt das Ungewisse und Zweifelhafte seiner Bemerkungen durch Versuche zur Gewißheit.

Zuerst erforschet er, wie blos durch Licht und Schatten dasjenige bewürkt wird, was man die Haltung nennt.*) Denn erforscht er, wie durch hellere und dunklere Farben eine Würkung kann hervorgebracht werden, die mit der übereinkommt, die durch Licht und Schatten entsteht.**) Die Beobachtungen hierüber sammelt er in der Natur, und vermehrt sie durch Versuche. Denn sammelt er die Fälle, wo ein heller Körper gegen einen dunkeln Grund gestellt, oder ein dunkler gegen einen hellen die wunderbare Würkung thut, Gegenstände wie durch eine Zauberkraft zu entfernen.†) Denn beobachtet er überhaupt die Modificationen, welche die Farben durch Entfernung vom Auge bekommen, wie jeder Körper nach und nach, so wie er sich vom Auge entfernt, immer etwas mehr von der Färbung der Luft annimmt, und wie zulezt Körper von ganz verschiedenen Farben in großen Entfernungen, mit der allgemeinen Farbe der duftenden Luft bekleidet werden.††)

Ein langes und ernstliches Studium erfodert hiernächst die Erforschung der Ursachen, wodurch die Harmonie der Farben bewürkt wird. Diese wird er hauptsächlich dadurch erforschen lernen, daß er beobachtet, wie ein Gegenstand durch seine Farbe und durch sein Licht aus einer Masse andrer hervortritt und sich gleichsam ablöset, und der Vereinigung mit den andern widersteht. Denn

*) S. Haltung.

**) S. Helldunkel.

†) S. Druker; Zurükweichen.

††) S. Luftperspectiv.

Denn dieses wird ihn auf die Spur bringen, wie durch eine entgegengesetzte Würkung verschiedene Körper in eine Masse zusammenfließen. Dadurch wird er lernen, wie hier eine Erhöhung, dort Mäßigung, sowol des Lichts, als der besondern Farben nöthig sey.

Am schwersten aber wird er zur genauen Kenntniß der allmähligen Mäßigung der Farbe jedes Körpers, von der Stelle an, die das stärkste Licht hat, bis dahin, wo der stärkste Schatten ist, kommen. Diese Kenntniß der Mittelfarben*) ist vielleicht der schwerste Theil der Kunst des Colorits. Ehe man nicht mit dem schärfsten Auge unzählige Beobachtungen, sowol aus der Natur als aus der Arbeit der größten Meister gesammelt hat, kann man sich in diesem Stük nicht viel versprechen. Denn kommt endlich noch die Beobachtung der Wiederscheine,**) wodurch die höchste Wahrheit mit der größten Mannigfaltigkeit verbunden, entstehet. Zwar ist dieser Theil in der Theorie mehr weitläuftig als schwer. Man kann sich durch leichte Versuche helfen. Aber in der Ausführung kostet es unendliche Sorgfalt.

Der Mensch ist der wichtigste Gegenstand der Mahlerey; also wird auch vom Colorit der Theil, der diesen Gegenstand insbesondre betrifft, vorzüglich zu studiren seyn.†) Zum Glüke hatte man da die vollkommensten Muster in der Kunst vor sich. Titian hat diesen Theil zur höchsten Schönheit und bis zum Ideal getrieben; und man kann, ohne die Sache zu übertreiben, sagen, er habe die Natur übertroffen. Van Dyk aber hat sie in ihrer Vollkommenheit erreicht. Beyde sollen in diesem Stük die Lehrer des Coloristen seyn.

*) S. Mittelfarben.

**) S. Wiederschein.

†) S. Fleischfarbe.

Wenn man bedenket, daß zu allen, zum Colorit nöthigen Kenntnissen, wovon hier ein kurzer Abriß gegeben worden, noch die aus langer Uebung entstehende Kenntniß der Farben,*) die man braucht, ihre Behandlung und Mischung, ihre Dauer und die durch die Zeit darin verursachte Veränderung, die Handgriffe des Pinsels hinzukommen müssen, so wird man begreifen, wie schwer es sey, in diesem Theil der Kunst groß zu werden. Hier ist die Maxime des Apelles, nulla dies sine linea, mehr als irgendwo nöthig, und nirgend ist die Kunst unerschöpflicher, als hier. Mit Vergnügen erinnere ich mich hier, wie ich den berühmten Ant. Peisne, einen der besten Coloristen unsrer Zeit, in einem Alter von etlichen und siebenzig Jahren, so oft mit dem Fleiß und Eifer eines Jünglings, der noch alles zu lernen hat, für einen höhern Grad der Vollkommenheit des Colorits habe studiren und arbeiten gesehen.

Das Coloritt kann bey seiner Vollkommenheit verschiedene Charaktere annehmen. Titian, Correggio, Giorgione, haben die Schönheit desselben bis zum Idealen gebracht. Van Dyk und viele Niederländer, die bekannt genug sind, haben darin das Natürliche in der höchsten Vollkommenheit erreicht; und Rubens hat auch über die Natur etwas von dem Feuer seines Genies hinzugethan. In einigen seiner besten Stüke gränzet sein Colorit an das Wunderbare. Claude Gillee, Nicolaus Berchem, Cornel. Poelenburg, und viele andre Landschaftmahler, haben das Liebliche des Colorits vorzüglich erreicht. Für Rembrandts bezauberndes Colorit finde ich keinen Namen. Doch macht es eine besondere merkwürdige Art aus. Es giebt auch ein strenges und ernsthaftes Colorit: gründlich könnte

*) S. Farben.

könnte man das nennen, darin wenig ganz helles, unter dem hellbraunen aber eine angenehme Mischung von blau, grünlich und hellrothen ist. Zum Muster dieser Gattung könnte man Titians Gemählde von der Sendung des heil. Geistes in der Kirche Santa Maria della salute in Venedig, das ich aber nur nach einer Copey beurtheile, anführen.

Eine vollkommenere Classification des Colorits würde, wenn es auch nur zur Erleichterung des Ausdruks der Sprache wäre, nicht überflüßig seyn. Wo man die Sachen nicht selbst vor Augen haben kann, da sind die Namen von großem Nutzen. Man würde bisweilen dem Mahler gerne sagen, daß er zu diesem Inhalt ein Colorit von einer gewissen Art wählen sollte, wenn nur die Art bestimmt könnte genennt werden. Dieses würde zwar seine Kunst nicht vermehren; aber wenn er die Kunst besitzt, so würde er dieselbe bisweilen auf eine vortheilhafte Weise bestimmen.

* *

Ausser den, bey dem Artikel Farben angeführten, zu der vorstehenden Materie überhaupt gehörigen, Werken, beschäftigen sich damit eigentlicher: De coloribus, libellus, a Simone Portio Neap. latinit. donatus et commentar. illustratus, Flor. 1548. 4. — Valent. Bolz Farb- und Illuminirbuch, Bas. 1549. 8. — Dialoghi ne' quali si raggiona della qualità, diversità, e proprietà dei colori, di Lud. Dolce, Ven. 1565. 8. — Gerard zur Bruegge Illuminir- und Erleuchtereykunst deutsch durch Joh. Lange, Hamb. 1678. 8. — Essai de la nature des couleurs, par Mr. Mariotte, Par. 1681. 12. mit Kpf. — Dialogue sur le Coloris, Par. 1684. 12. von Rog. de Piles und im recueil des differens ouvrages ouvrages sur la peinture et le colorit, par Mr. de Piles, Par. 1755. 12. und im 4ten B. der Oeuvr. diverses de Mr. de Piles, Amst. 1667. 12. S. 167. in die Form einer Abhandlung umgeschmolzen in dem Cours de peinture, S. 237. der Amst. Ausg. von 1767. — Die mit vielen raren und curiösen Geheimnissen angefüllte Illuminirkunst von J. B. Pictorio, Nürnb. 1730. 8. — Observations on colours by N. Hofnail, Lond. 1738. 8. — L'optique des couleurs par le R. P. Castel, Par. 1740. 8. — La science des ombres, par rapport au dessein, par Mr. Dupain, Par. 1750. 12. — The painter's Companion, or a Treatise on colours, Lond. 1762. 8. — Reflexions sur le coloris, von Hrn. Oudry in dem Amateur, Par. 1762. 12. — Abhandlung von den zufälligen Farben, von C. Scherfer, Wien 1765. 8. — Abhandlung über die Wirkung des Lichtes in dem Schatten, in Absicht auf die Mahlerey; aus dem Franz. des Hrn. C. übersetzt in dem 2ten B. der N. Biblioth. der sch. Wissensch. (das Original ist mir nicht bekannt.) — J. Chr. Schäffers Entwurf einer allgemeinen Farbenvereinigung, Regensb. 1769. 4. mit Kpf. — Traité des couleurs materielles et de la manière de colorer, relativement aux differents arts et métiers par Mr. le Pileur d'Apligny, Par. 1779. 12. — Observations sur les ombres colorées, contenant une suite d'experiences sur les différentes couleurs des ombres, sur les moyens de rendre les ombres colorées et sur les causes de la différence de leurs couleurs, par H. F. T. Par. 1783. 12. — — Nächst diesen wird von dem Colorit, unter andern, in folgenden, die Mahlerey überhaupt angehenden Werken, gehandelt, als: in des L. B. Alberti Werke, de pictura, im 1 und 2ten B. S. 6 und 25 bey dem Vitruvius des Laet. — in des Vasari Introduzione alle tre arti di disegno vor s. Vite, im 18ten Kap. S. 105. des 1ten B. der Ausg. von 1767. 4. — in des oben angeführten Dolce Dialogo della pittura, S. 215 u. f. der Florent. Ausg. von 1735. — in I. Schefferi Graphice, Nor. 1669. 8. §. 41-64. S. 154 u. f.

— in

— in den Conférences de l'Académie R. de Peint. et de Sculpt. par H. Testelin, S. 113. der Amst. Ausg. von 1770. 12. — in des Lairesse großem Mahlerbuch, im 4 und 5ten Buch im 2ten B. der neuen Ausg. — in des Richardson Essai on the Theory of Painting, in dem 1ten B. der franzöſ. Ueberſ. ſ. Werke S. 124. — in des Hrn. v. Hagedorn Lettre à un amateur, Dresd. 1755. 8. S. 350 u. f. — in Ebendeſſelben Betrachtungen über die Mahlerey, im 4ten Buche S. 639-749. — in des Algarotti Saggio ſopra la pittura, S. 91 der deutſchen Ueberſ. — in den, der art de peindre des Watelet angehängten reflexions S. 117 der Amſterd. Ausg. von 1761. — in Webbs Enquiry into the beauties of painting im 5ten Geſpr. S. 70 der deutſchen Ueberſetz. — im Oreſtrio, Th. 1. S. 201. — in des Mengs lezioni pratiche di Pittura, §. 4. 6. 9. im 2ten B. ſ. Opere, S. 251 — u. a. m. — —

Comiſch.

(Schöne Künſte.)

In dem eigentlichſten Sinn bedeutet dieſes Wort die Eigenſchaft einer Sache, in ſo fern ſie ſich auf die Comödie bezieht, wie in den Ausdrüken, die comiſche Schaubühne, ein comiſcher Dichter. Daher verſteht man durch comiſche Charaktere, comiſche Situationen, ſolche, die ſich zur Comödie gut ſchiken. Die comiſche Materie iſt die, welche ſich zur Comödie ſchiket, und die itzt, da dieſes Schauſpiel ſo verſchiedene Geſtalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comiſche eingetheilt wird. Das niedrige Comiſche iſt eigentlich das Poſſierliche, das durch ſeine Ungereimtheit lächerlich iſt. Zum mittlern Comiſchen gehört die Materie, die durch feinen Witz, ſo wie er unter Perſonen von guter Lebensart im Gang iſt, durch Handlungen und Sitten der feinern Welt, und das, was die Römer Urbanität nennten, ergötzend und angenehm wird. Das hohe Comiſche iſt der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerſpiel gränzet, und wo ſchon ſtarke und ernſthafte Leidenſchaften ins Spiel kommen. Weil man faſt durchgehends der Meinung iſt, daß das Weſentliche der Comödie in dem Luſtigen und Lächerlichen beſtehe, ſo hat der Ausdruk comiſch die beſondere Bedeutung bekommen, kraft deren es etwas luſtiges und lächerliches bedeutet. Dieſes gehört zur Erklärung des Worts. In Anſehung der Sache ſelbſt wird das, was unmittelbar die Comödie betrifft, in dem beſondern Artikel darüber, und das, was das Lächerliche betrifft, in dem Artikel Lächerlich und Scherzhaft vorkommen.

* *

Zur Vollendung dieſes, meines Bedünkens, etwas mangelhaften Artikels, ſind Materialien enthalten, in der Geſchichte der comiſchen Litteratur von C. Fr. Flögel, 1ter B. Liegn. 1784. 8. 2ter B. 1785. 8. — —

Comma.

(Muſik.)

Iſt ein kleines Intervall, das zwar in dem Geſang nicht gebraucht wird, aber bey Betrachtung der Intervalle verſchiedentlich vorkommt, auch nicht immer einerley Größe hat. Das gemeine Comma iſt der Unterſchied zwiſchen dem großen Ton $\frac{8}{9}$ und dem kleinen $\frac{9}{10}$, und wird deßwegen mit $\frac{80}{81}$ ausgedrukt. Dieſes wird auch das Comma des Didymus und das Comma ſyntonum genennt, und iſt dasjenige, was man insgemein unter dem Wort Comma verſteht. Neun ſolche Intervalle, oder neun Sayten, deren jede nur ein Comma höher, als die vorhergehende wäre, würden etwas mehr, als den Raum eines groſſen Tones ausmachen. Daher pfleget

get man zu sagen, ein Comma sey ohngefehr der achte oder neunte Theil eines ganzen Tons.

Das Pythagorische Comma, welches auch Comma ditonicum genennt wird, ist der Unterschied zwischen der reinen Octave eines Tons und dem Ton, der entstehet, wenn man diese Octave durch eine Folge von 12 reinen Quinten bestimmen wollte. Nämlich wenn man zu einem Grundton C, für den man die Zahl 1 setzet, seine reine Quinte G nimmt, so ist diese $\frac{2}{3}$. Davon wieder die Quinte genommen, giebt d $=\frac{4}{9}$, oder um eine Octave tiefer D $=\frac{8}{9}$. Hievon wieder die Quinte A $=\frac{16}{17}$. Dessen Quinte e $=\frac{32}{81}$ oder eine Octave tiefer E $=\frac{64}{81}$ u. s. f. Setzet man dieses bis auf zwölf Quinten fort, so wird der letzte Ton etwas höher als die Octave von C, nämlich $\frac{262144}{531441}$ anstatt $\frac{262144}{524288}$. Also sind diese beyden Töne um ein Intervall, das durch $\frac{524288}{531441}$ ausgedrukt, und das pythagorische Comma genennt wird, unterschieden.

Eine dritte Art ist das kleine Comma, das durch $\frac{2025}{2048}$ ausgedrukt wird: es ist der Unterschied zwischen der reinen Octave von C und dem c, welches durch folgende Stimmung heraus kommt. Von C nehme man die reine große Terz (E), davon wieder die reine große Terz (gis), davon die reine Quinte (dis), davon wieder die reine Quinte (b); von diesen noch einmal die reine Quinte (f), und endlich noch einmal die reine Quinte (c). Dieses so gefundene c ist um das kleine Comma $\frac{2025}{2048}$ niedriger, als das wahre c, das die Octave von C ist. Dieses Comma aber wird insgemein Diaschisma, oder das doppelte Schisma genennt, weil man auch dem halben Comma den Namen Schisma giebt.

Comödie.

(Redende Künste.)

Wenn man weder auf die ursprüngliche Beschaffenheit der griechischen Comödie, noch auf irgend eine besondere Form der gegenwärtigen sieht, sondern den Begriff derselben so allgemein macht, als er seyn kann, ohne aus seiner besondern Gattung zu treten, so kann man sagen: die Comödie sey die Vorstellung einer Handlung, die, sowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey interessirten Personen, die Zuschauer auf eine belustigende und lehrreiche Weise unterhält. Daß sie, wie so oft gesagt wird, blos die Absicht habe, die Thorheiten der Menschen lächerlich zu machen, ist weder von der alten noch von der heutigen Comödie wahr. Es giebt sehr gute Comödien, die zwar sehr belustigen, darin aber keine Thorheit, in der Absicht sie lächerlich zu machen, vorgestellt wird. In vielen Stüken des Plautus liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den comischen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache selbst: und wenn wir alles Belustigende und Ergötzende in den Comödien des Terentius auszeichnen wollten, so würde sich finden, daß dieser fürtrefliche Comödienschreiber sehr selten dabey die Absicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieses kann eine der Absichten seyn: und oft hat die Comödie die Zuschauer auf Unkosten der Thoren oder andrer Personen, die der Verfasser gehaßt hat, lachen gemacht; nur geschieht dieses nicht in jeder guten Comödie.

— Non satis est risu diducere rictum
Auditoris: et est *quaedam* tamen
hic quoque Virtus. *)

Jede

*) Hor. serm. I. 10.

Jede auf der Schaubühne vorgestellte Handlung, die Personen von Verstand und Geschmak angenehm unterhält, ohne sie in starke ernsthafte Leidenschaften zu setzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureißen, ist eine gute Comödie. Je feiner und geistreicher aber, und je lehrreicher dieses zugleich geschieht, desto größer ist der Werth derselben für Zuschauer von feinem Geschmak.

Will man also den Charakter und die Beschaffenheit der Comödie näher bestimmen, so darf man nur mit einiger Aufmerksamkeit untersuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menschen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, interessant ist.

Aristoteles giebt von der Comödie einen Begriff, der dem, was sie zu seiner Zeit war, angemessen ist. Er setzt ihr Wesen in der Vorstellung dessen, was in dem Charakter und in den Handlungen der Menschen ungereimt, tadelhaft und verkehrt ist. Wir setzen es in der Abbildung dessen, was das menschliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergötzendes und unterhaltendes haben. Wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes ist, uns sehr vergnügen können; und wir sehen, daß schon die römische Comödie sich dieses edlern Stoffes bedienet hat. Die sittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir sie mit Vergnügen ansehen. Selbst die blos thierische Natur hat in Handlungen und Sitten schon etwas ergötzendes für uns: warum sollte es nicht weit mehr interessant für uns seyn, Menschen bey den so mannigfaltigen Vorfallenheiten des Lebens handeln zu sehen? Jedes sittliche Gemählde, das uns Menschen nach ihren wahren Charakteren zeiget, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anschläge, Unternehmungen der Menschen ruhig beobachten können, ist für einen nachdenkenden Zuschauer ein ergötzender Anblik. Warum wollten wir dem Mahler der Sitten verbieten, uns andre, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum sollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menschen mit weniger Lust sehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es kann von ungemeinem Nutzen seyn, wenn man uns die Thorheiten der Menschen in ihrem wahren Lichte zeiget;*) sollte es aber weniger nützlich seyn, uns durch Beyspiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtschaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend so zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrüke davon behielten? Man kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruk zum Vergnügen mache, als das Lächerliche, da wir sehen, daß selbst Plautus und Moliere nirgend fürtreflicher sind, als wo sie ernsthaft gewesen. Man lasse also der spottenden und lachenden Comödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenige offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemählde ergötzet, die uns die menschliche Natur auf der schönen und anmuthigen Seite zeiget.

Auch lasse sich niemand durch die Besorgniß einiger Kunstrichter, daß durch die edlere Comödie die Schranken zwischen dem Tragischen und dem Comischen weggenommen werden und zweydeutige Mittelarten entstehen, die man weder zur Comödie noch Trago-

*) S. Lächerlich; Spott.

Tragödie rechnen könne, irre machen. Die Natur kennt solche Schranken nicht. So wenig man uns sagen kann, wo das Hohe sich von dem Niedrigen, das Große von dem Kleinen trennt, oder auf welcher Stelle das Lied an die Ode, oder die Ode an das Lied gränzet, so wenig hat die Critik das Recht nach den Gränzen zwischen der Comödie und der Tragödie zu fragen. Sie sind nicht in dem Wesen, sondern in Graden unterschieden.

Die Grundregel, die der comische Dichter beständig vor Augen haben muß, ist nicht die, nach welcher Aristophanes sich allein scheint gerichtet zu haben: Spotte und erweke Verachtung und Gelächter; sondern diese: Mahle Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind. Dem zu folge wird er über die Sitten der Menschen in allen Ständen genaue Beobachtungen anstellen, um sie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darin tadelhaft findet, wird er durch feinen Spott zu bessern suchen, was er schön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Lichte zeigen, und wir werden durch seine Gemählde empfinden lernen, was in den Sitten frey, schön, edel, groß, und was darin ungereimt, gezwungen, sclavisch, niedrig und lächerlich ist. Wir werden unsre Zeitgenossen, und jeder sich selbst in einem Lichte sehen, das uns verstattet, ein unpartheyisches Urtheil über unsre Sitten zu fällen. Er wird sich ein Hauptstudium daraus machen, die verschiedenen Charaktere der Menschen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieselben durch die Lebensart, durch die äußerlichen Verbindungen, durch den Wohlstand, durch Pflicht und durch andere Umstände modificirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenschaften und Situationen der Menschen gegen einander in Streit bringen, und uns auf denselben höchst aufmerksam machen. Oft wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenschaften zeigen. Er wird sowol dem Schalk als dem Heuchler die Maske abreissen, und beyde in ihrer wahren Gestalt für unser Gesicht bringen. Den rechtschaffenen Mann aber wird er in den mancherley verworrenen Umständen des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles Gegenstände, die an sich höchst interessant sind, und durch die Kunst des Dichters es noch mehr werden. Denn werden ihm auch die mancherley Zufälle des menschlichen Lebens, das Verhalten der Menschen von verschiedener Gemüthsart bey denselben, eine sehr reiche Quelle zu den interessantesten Gemählden geben.

Der Stoff zur Comödie ist so mannigfaltig, daß verschiedene merklich von einander abgehende Arten dieses Schauspiels daher entstehen können. Es würde nicht ohne Nutzen seyn, wenn diese Arten näher bestimmt, und jeder Art besondere Beschaffenheit umständlich aus einander gesetzt würde. Diejenigen, darin hauptsächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankommt, könnte man Comödien der Charaktere nennen. Von dieser Art haben wir sehr viele: wie den Geizigen, den Ruhmräthigen, den Lügner, den Mann nach der Uhr, u. d. gl. Diese Gattung allein ist an Stoff beynahe unerschöflich, da die Mischung der Charaktere selbst unendlich verschieden ist. Es sind noch ungemein viel Charaktere, die, ob sie gleich interessant sind, von keinem Dichter besonders behandelt worden.

Man hat für die Historienmahler aus der Geschichte, aus den Dichtern und aus den Romanen interes-

sante Scenen zu historischen Gemähl-
den zusammen gesucht: weit wichti-
ger wäre es für die comische Schau-
bühne, noch nicht behandelte merk-
würdige Charaktere zu sammeln.

Zu dieser Gattung der Comödie ist die Handlung so zu wählen, daß die Umstände, in welche die Hauptperson versetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weise entgegen stehen: der Misanthrop muß, wie Diderot sagt, sich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die meisten Kunstrichter wollen haben, der comische Dichter soll entgegengesetzte Charaktere neben einander stellen, damit sie sich durch den Gegensatz desto besser heben: aber der angeführte scharfsinnige Mann hat gründlich gezeiget, daß diese Regel keinen Grund habe, und daß der Contrast in dem Widerstreitenden zu suchen sey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenschaften mit dem Charakter haben. Vornehmlich aber ist dieses wichtig, daß in solchen Stüken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige untergeordnet sey. Dieses ist eine Einheit, die noch weit wesentlicher ist, als die Einheit der Zeit und des Orts. Die vollkommenste Ausführung des Plans in einer Comödie dieser Art würde diese seyn. Ein Mensch würde in eine Situation gesetzet, die einen völligen Conflikt mit seinem Charakter macht. Also müßte entweder der Charakter den Umständen nachgeben, oder in diesen müßte durch die, dem Charakter gemäße Handlungen, eine solche Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende sein Recht behielte; das ist: entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen, oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es ist leicht zu sehen, wie ein solcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immerwährendes Interesse vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechslungen der Vorstellungen noch überdem, durch die Nebenpersonen erwachsen würden. Etwas von einer solchen Behandlung sieht man in dem Tartüffe des Moliere; aber sein Geiziger ist gar nicht nach dieser Art behandelt, und auch dieserhalb sehr weit unter jenem. Denn den Charakter so behandeln, daß alle Augenblike eine neue, in der Haupthandlung nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter streitet, entstehet, giebt eine aus blos einzeln, keinen wahren Zusammenhang habenden Scenen bestehende Comödie. Es ist allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entsteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Personen ist; denn es führet immer von der Hapthandlung ab. So ist das, was Terenz im Eunuchus in dem ersten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des Thraso zu bezeichnen; aber es fällt ganz außer der Handlung.

Bey dieser Art der Comödie kann man die Absicht haben, durch seltsame Charaktere blos zu belustigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Also ist die Comödie der Charaktere eines sehr verschiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

Eine andre Art ist die Comödie der Sitten, die zur Absicht hat, ein wahrhaftes und lebhaftes Gemählde gewisser sich auszeichnender Sitten, vor das Auge der Zuschauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reichen, die Sitten ganzer Völker vorstellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Comödie Sitten vorkommen, so

würde man doch von denjenigen mit Recht eine besondere Gattung machen, die solche Hauptgemählde gewisser Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So ist z. E. die in England mit so großem Beyfall aufgenommene Beggars Opera des Gay, darin die Sitten des niedrigsten Standes der Menschen, der herumschweifenden Bettler, gemahlt werden. Die satyrischen Schauspiele der Griechen waren Comödien der Sitten, weil darin die Sitten der Satyren abgebildet wurden.

Diese Art der Comödie ist einer sehr großen Annehmlichkeit und einer großen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verschiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmsten und interessantesten Gegenstände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünschte, aber auch naive, liebenswürdige, uns bis zur Entzükung reizende Sitten. Es kann auch nicht so sehr schwer seyn, die Handlung so zu wählen, daß die Sitten, die gemahlt werden sollen, durch dieselben in einem guten Licht erscheinen. Was für großen Nutzen solche Gemählde, ohne das Ergötzende derselben mitzurechnen, haben können, läßt sich so leicht einsehen, daß es überflüßig wäre, diesen Punkt aus einander zu setzen. Ein jeder sieht, um nur ein einziges Beyspiel anzuführen, wie wichtig es seyn könnte, die Sitten einer gewissen Classe der nichtswürdigsten Menschen, so wie Hogarth dieselben in den berühmten Kupferstichen, die unter dem Harlots Progress bekannt sind, vorgestellt hat, auf die Schaubühne zu bringen. Den Nutzen einer solchen Vorstellung beschreibet Terentius nach seiner Art fürtreflich, in folgender Stelle:

> Id vero est, quod ego mihi puto palmarium
> Me repperisse, quo modo adolescentulus
> Meretricum ingenia et mores posset notare:
> Mature ut cum cognorit, perpetuo oderit.
> Quae dum foris sunt, nihil videtur mundius,
> Nec magis compositum quidquam nec magis elegans:
> Quae, cum amatore suo cum coenant, liguriunt.
> Harum videre ingluviem, sordes, inopiam,
> Quam inhonestae solae sint domi, atque avidae cibi
> Quo pacto ex jure hesterno, panem atrum verrent:
> Nosse omnia haec, salus est adolescentulis. *)

Dazu aber würde freylich erfodert, daß sowol Dichter als Schauspieler, große Zeichner und Mahler wären. Es scheinet, daß die Comödie der Sitten die wichtigste Gattung des Drama sey.

Eine andre Gattung könnten die Comödien ausmachen, deren Hauptabsicht ist, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was sie Gutes oder Böses hat, vorzustellen. Dahin gehörten sowol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menschen; einer gewissen Lebensart; eines Standes; als auch besondere Situationen, darin man durch gute oder schlechte Handlungen versetzt worden.

Es scheinet eben nicht gar schwer, für jede Situation eine Handlung auszudenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Lichte zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böse des menschlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als diese Gattung.

Die

*) Eunuch. Act. V. sc. 4.

Die geringste Art scheinet die Comödie zu seyn, darin die Handlung weder in dem innern noch äußern Zustand der handelnden Personen gegründet ist, sondern durch seltsame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwiklungen interessant wird; da mancherley unerwartete, außerordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge nach einander erfolgen und Verwirrungen verursachen, die den Geist in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflösung ein End erreicht. Diese Art ist die leichteste, und erfodert den wenigsten Verstand. Denn es ist sehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verschiedenen seltsamen Verwiklungen Gelegenheit geben. Indessen ist diese Gattung zur Belustigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand sehr artige Scenen auf die Bühne bringen.

Aus diesen wenigen Anmerkungen läßt sich hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem comischen Dichter offen steht, was für mannigfaltiges Vergnügen und was für Nutzen dieser Zweig der Kunst geben kann.

Alle vorhergehenden Anmerkungen betreffen den Inhalt der Comödie überhaupt. Bey genauer Untersuchung der Sachen würde sich vielleicht zeigen, daß dieselbe ihren Werth nicht sowol von der Hauptmaterie, als von der guten Behandlung bekomme. Von dem besten Stük, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und fast aller Umstände, ein ganz schlechtes Stük gemacht werden: so wie etwa ein unverständiger Uebersetzer aus der Ilias, mit Beybehaltung aller darin vorkommenden Begebenheiten und Beschreibungen, eine elende Epopee, oder ein schlechter Mahler nach dem besten Gemählde des Raphaels eine Copey machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblik vergnügen könnte.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Plans bey weitem nicht die Hauptsache sey. Diese Dinge machen den Körper der Comödie aus, der allerdings seine gute Gestalt und wolabgemessene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Diese zeiget sich in den Reden, in den Gesinnungen und in den auf das genaueste bestimmten Eindrüken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Personen machen. Ein verständiger Zuschauer besucht die comische Schaubühne nicht sowol wegen der merkwürdigen Situationen oder seltsamen Vorfälle, die darin vorkommen, dergleichen er sich in der größten Mannigfaltigkeit selbst erdenken kann, als um den Eindruk zu beobachten, den sie auf Menschen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Gebehrden, die Gesichtszüge der Personen, ihre Reden und jede Aeußerung einer, durch die Umstände gereizten Seele, wahrnehmen.

Aus diesen Betrachtungen entstehen die wahren Regeln und Maximen, nach denen der comische Dichter zu arbeiten hat. Die allgemeinste und wichtigste Regel scheinet die zu seyn, daß alles, was die handelnden Personen reden oder thun, vollkommen natürlich sey. Der Zuschauer muß bey jeder dramatischen Vorstellung vergessen, daß er etwas durch Kunst veranstaltetes sehe; nur denn, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauspieler, als Schauspieler hat, genießt er die Lust der Vorstel-

lung ganz. Sobald ihm das geringste vorkommt, wobey er ansteht, ob der Dichter oder der Schauspieler völlig in der Natur geblieben sey, so wird er von dem Schauplatz der Natur auf eine durch Kunst gemachte Bühne versetzt, wo er aus einem Zuschauer ein Kunstrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruk, den das Schauspiel auf ihn macht, plötzlich geschwächt, weil er aus einer würklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird.*)

Wenn schon die Ungewißheit, ob jedes, was wir sehen und hören, würklich vorhanden sey, oder uns nur vorgespiegelt werde, eine so nachtheilige Würkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt sich erklären, warum wir so sehr verdrießlich werden, wenn man die handelnden Personen will lustig seyn lassen, wo nichts zu lachen ist, oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewissen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menschen, die weder seine Sinnesart haben, noch sich in seiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeschmakter seyn, als daß Plautus z. B. einem ernsthaften Liebhaber, dem seine Schöne entrissen worden, diesen frostigen Scherz in den Mund legt:

> Ita mihi in pectore et in corde facit amor incendium,
> Ni lacrumae os defendant, jam ardeat credo caput.

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenste Weise aus der Gemüthsart der redenden Person, und den Umständen, darin sie ist, folget, wird anstößig.

Aber nicht blos die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Personen, sondern auch der Ausdruk ihrer Reden muß höchst natürlich seyn. Wir müssen auf der Bühne jeden vollkommen so sprechen hören, wie das Original, das er vorstellet, sprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünstelter oder verstiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Person liegender Ausdruk, kann einen ganzen Auftritt verderben. Besonders muß dieses Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Personen mit einander sprechen, getroffen seyn, wenn nicht das ganze Stük frostig werden soll. Dieses ist eines der schweresten Stüke der comischen Kunst. Schon in dem gemeinen Umgang sind gar wenig Menschen, die in dem Ton der Unterredung etwas interessantes haben. Die meisten drüken sich langweilig, unbestimmt und ganz kraftlos aus. Daher kommt es oft, daß der Dichter, der es gern besser machen will, ins Unnatürliche, Gezwüngene oder Methodische verfällt. Der in Deutschland überhaupt noch so sehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig interessante in den täglichen Gesellschaften, ist vielleicht ein Hauptgrund des noch schwachen Zustandes unserer Comödie. Wiewol es in diesem Stük den Schauspielern noch mehr, als den Dichtern mangelt. Folgende Anmerkungen des Horaz enthalten das Wesentliche, was über die Schreibart und den Ton in der Comödie kann gesagt werden.

> Est brevitate opus, ut currat sententia neu se
> Impediat verbis lassas onerantibus aures.
> Et sermone opus est modo tristi, saepe jocoso
> Defendente vicem modo Rhetoris, atque Poetae
> Interdum urbani, parcentis viribus, atque
> Extenuantis eas consulto.*)

So

*) S. Natürlich.

*) Sermon. I. 10.

So nothwendig es ist, daß in dieser Gattung jedes einzele natürlich sey, so sehr wichtig ist es auch, daß alles interessant sey. Weh dem comischen Dichter, dessen Zuschauer währender Vorstellung nur einen langweiligen Augenblik haben. Und doch kann die Handlung selbst nicht in jedem Augenblik ihrer Dauer lebhaft oder merkwürdig seyn. Es kommen nothwendig geringere Auftritte, Nebenpersonen, kleinere, der Handlung keine Hauptwendung gebende Vorfälle, vor die Augen des Zuschauers. Auch diese Nebensachen müssen, jede in ihrer Art, interessant seyn.

Man weiß, wie schlechte Dichter, und bisweilen auch gute, wenn sie sich vergessen, dergleichen weniger wichtige Sachen interessant zu machen suchen. Sie mischen fremde episodische Scenen ein; sie geben einigen Nebenpersonen possirliche Charaktere, damit sie den Zuschauer, so oft nichts zur Handlung gehöriges vorkommt, durch ihre Einfälle unterhalten können. Daher entstehen die meisten im Grund abgeschmakten Auftritte zwischen schalkhaften Bedienten; daher haben sich gewisse possirliche Charaktere, der Harlekin, der Scarmuz u. d. g. als Dinge, die in jeder Comödie nothwendig wären, eingeschlichen. Daß dergleichen episodische Auftritte, etwa in den Häusern, währender Zeit, da die Herrschaft in einer interessanten Handlung begriffen ist, vorfallen; oder daß auch bey den Hauptpersonen, in der Natur selbst episodische Zwischenscenen vorkommen, rechtfertiget den Dichter nicht, selbige mit in seinen Plan zu nehmen. Er soll uns die Dinge nicht so, wie sie täglich geschehen, mit allen gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Nebensachen, sondern so, wie sie zur lebhaftesten Belustigung und zum vollesten Vergnügen eines Zuschauers von Verstand und Geschmak geschehen sollten, vorstellen.

Dieser Fehler, die leer scheinenden Stellen der Handlung mit episodischen Gegenständen auszufüllen, so wie der andre, wodurch die Scenen langweilig werden, kommt insgemein von einem Mangel des Verstandes und der guten Laune des Verfassers der Stüke, der entweder diese wesentlichen Eigenschaften eines comischen Dichters nicht im gehörigen Grad besitzt, oder sie bisweilen nicht anwendet. Wer in diesem Fache glüklich seyn will, der muß mehr, als irgend ein andrer Künstler, reich an Gedanken und Vorstellungen seyn. Wenn ihm bey den, in dem Verlauf der Handlung natürlicher Weise vorkommenden Sachen, nichts beyfällt, als was jedem Menschen dabey auch beyfallen würde, wenn sein Verstand nicht tiefer, als ein gewöhnlicher Verstand, in die Sachen hineindringt, wenn das, was geschieht, auf seine Einbildungskraft und Empfindungen keine andre, als gewöhnliche oder alltägliche Eindrüke macht: so mag er die Zuschauer damit verschonen; diese wollen auf der Schaubühne Menschen sehen, die bey allen Vorfällen, in allen Situationen und Umständen sich von der Seite des Verstandes, des Witzes oder der Empfindungen in einem interessanteren Lichte zeigen, als der gemeine Haufe der Menschen. Dergleichen Menschen aber hört und sieht man immer gerne; denn wenn gleich die Geschäffte und Verrichtungen, darin man sie sieht, an sich nichts interessantes haben, so werden die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden interessant. Verstand, Witz, Laune, Charakter, sind Dinge, die überall, auch in den gemeinesten Auftritten des Lebens, unsre Aufmerksamkeit reizen. Das geringste, das ein possirlicher Mensch thut, belustiget; und so wird jedes

Wort eines Menschen von vorzüglichem Verstand oder Witz, mit Vergnügen gehört. Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn sie nur würklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es ist so gar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig stille steht, die einigermaßen nur in fugam vacui, damit die Scene nicht ganz leer sey, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann sie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Personen ihre Gedanken über das, was bereits geschehen ist, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das, was noch geschehen soll, über die Charaktere anderer Personen äußern läßt. Diese können Betrachtungen anstellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem hellesten Licht erscheinet. Freylich muß der Dichter Verstand genug haben, anstatt des gemeinen und alltäglichen, feine und treffende Anmerkungen zu machen, den moralischen oder philosophischen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft geben, wodurch sie auf immer lebhaft und unvergeßlich bleiben. Dergleichen Scenen sind die eigentlichen Stellen, wo die richtigsten Sentenzen, Maximen und Beobachtungen, die von allen verständigen Kunstrichtern unter die wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst gerechnet werden, *) in ihrem vollen Licht erscheinen können. Es ist in der That kaum eine wichtige philosophische oder moralische Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menschen und Sitten, kaum eine von den praktischen Wahrheiten, die jeder Mensch beständig vor Augen haben sollte, die der comische Dichter in solchen Auftritten nicht sollte in einem Lichte zeigen können, in welchem sie höchst überzeugend und treffend sind. Man sehe unter andern, als ein Beyspiel dieser Sache, die fürtreffliche Scene, womit in dem Perser des Plautus der dritte Aufzug anfängt. Ein niederträchtiger Schmaruzer will seine Tochter zu einem Schritt bewegen, den sie verabscheuet. Die verschiedenen Vorstellungen, die das Mädchen ihrem unwürdigen Vater auf die einfacheste und naiveste Art thut, enthalten verschiedene wichtige Punkte der reinesten Moral, und sind auf eine Art vorgetragen, die man ohne starke Rührung nicht lesen kann. Wer eine Scene von comischer Handlung einer so reizenden, aus blos ruhigen Reden bestehenden, wie diese ist, vorziehen kann, muß gar wenig sittliches Gefühl haben. Für Zuschauer, die etwas höheres als die Belustigung des Auges und der Phantasie suchen, kann der ruhigste Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig Comischen muß jeder Augenblik mit Handlung angefüllt seyn.

*) S. Denksprüche.

Ueberhaupt ist die Comödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten von dieser Art sehr viel bequemer als das Trauerspiel. Tragische Auftritte und Begebenheiten äußern sich in dem Leben selten; da hingegen täglich Geschäffte vorfallen, denen Verstand, Klugheit, Mäßigung der Leidenschaften, Kenntniß der Welt, Rechtschaffenheit, jede einzele Tugend, einen erwünschten Fortgang geben, oder darin das Gegentheil dieser Eigenschaften Verwirrung und Unordnung verursachet. Jedem Menschen, der blos in den gewöhnlichen moralischen oder bürgerlichen Verbindungen stehet, kommen fast täglich Fälle vor, bey denen sein Betragen gegen andere und seine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unser Körper täglich verschiedenen Zufällen ausgesetzt ist, so ist es auch unser moralischer Zustand: wir sind keinen Tag vor Processen, vor Beleidi-

leidigungen, die man uns anthut, vor Zwistigkeiten mit andern Menschen, vor Feindschaften, vor Betrügereyen, sicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art standhaft zu seyn, und andern Menschen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müssen wir uns selbst, bald andere besänftigen; itzt andere von etwas überzeugen, denn von ihnen Vorstellung annehmen und mit Unparthenlichkeit untersuchen; itzt andre Menschen versöhnen, denn uns versöhnen lassen; veniam dare petereque vicissim.

Welcher Mensch von Vernunft und Nachdenken wird so gleichgültig, man möchte sagen, so brutal seyn, daß er nicht wünschte, für Geschäffte und Vorfälle, von denen seine Ruhe, sein guter Name, seine Ehre, und oft das ganze Glük seines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muster vor sich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe? Vergeblich sucht er in den Büchern der Moralisten Unterricht und Rath; sie reden zu allgemein, er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverläßigkeit auf die ihm vorkommende Fälle an. Nur die comische Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muster des Guten und des Bösen, des Vernünftigen und Unvernünftigen geben; dabey zeichnet sie ihm die Fälle so genau mit allen Umständen bestimmt vor, daß er nicht blos sieht, was er zu thun hat, sondern wie er es thun soll; sie giebt ihm nicht blos das spekulative, sondern das zum Leben allein nützliche praktische Urtheil.

Es kann niemand zweifeln, daß alle diese wichtige Gegenstände, deren hier Erwähnung geschieht, nicht die eigentliche Materie der Comödie seyen: also kommt es nur auf den Verstand und das Genie des comischen Dichters an, durch eine gute Behandlung derselben höchst lehrreich, und folglich für nachdenkende Menschen höchst interessant zu seyn. Wie aber nach diesen Begriffen die Comödie nichts anders ist, als die praktische Philosophie durch Handlungen ausgedrukt, so kann nur der mit Fortgang für die comische Bühne arbeiten, der außer den Talenten des Dichters, auch die Eigenschaften eines wahren praktischen Philosophen hat. Hier gilt es vorzüglich, was Horaz sagt:

> — Neque enim concludere versum
> Dixeris esse satis. —

Denn blos poetische Talente sind zu solcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze sittliche Leben des Menschen mit Leichtigkeit übersieht, wessen Blike nicht tief in die menschliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgensten Winkel des Herzens erforschet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtschaffenheit in allen Gestalten und Formen kennt, und nicht alle psychologischen und moralischen Ursachen des Unverstandes, der Unsittlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat, der kann kein vollkommener comischer Dichter seyn.

Darum wundre man sich nicht über die Seltenheit der zu dieser Gattung erfoderlichen Talente. Nur die ersten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieses Feld zu bearbeiten. Noch kommt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne große Erfahrung ist es unzulänglich, den Foderungen der comischen Bühne genug zu thun. Die hiezu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Cabinet erlangt werden: man muß, um sie zu bekommen, noth-

wendig die Menschen in ihren mannigfaltigen Verhältnissen und in den mancherley Geschäfften des Lebens gesehen haben, und auch selbst mit in dieselben verwikelt gewesen seyn. Wem dieses mangelt, der kann seine ganze Lebenszeit alle Regeln der comischen Schaubühne studirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene hervorzubringen im Stande zu seyn. Die Regeln sind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorräthig hat.

Es wäre nach dem, was bereits hier und da in diesem Artikel über die Natur der Comödie angemerkt worden, sehr überflüßig, noch besonders von ihrem Nutzen zu sprechen, da aus dem angeführten schon hinlänglich erhellet, daß keine andre Dichtungsart ihr den Vorzug der Wichtigkeit streitig machen könne. Daß die comische Bühne nirgend, und in Deutschland am wenigsten, das ist was sie seyn sollte, ist blos der Nachläßigkeit derer zuzuschreiben, die das Schiksal der Künste in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieser herrlichen Erfindung, die Menschen zugleich zu belustigen und zu unterrichten, nicht einsehen. Dieses benimmt aber der Wichtigkeit der Sache selbst so wenig, als der schlechte Zustand der öffentlichen Anstalten, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten sollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachläßiget derer, die die Länder regieren, Schuld hat, diesen Veranstaltungen ihre Würde benimmt. Man sieht die Bühne als eine Lustbarkeit an. Da sie es unstreitig ist, und, ohne von ihrer belustigenden Kraft das geringste zu verlieren, einen höchst wichtigen Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtschaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbniß haben kann: so ist es eine eben so große Barbarey, sich dieser Vortheile nicht zu bedienen, als es seyn würde, ein Kriegsheer zu bloßen Lustbarkeiten zu halten, und ihm deßwegen blos hölzerne Waffen zu geben.

Man hat keine zuverläßige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des comischen Schauspiels. Die Athenienser eigneten sich dieselbe zu. Indessen hat Aristoteles schon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang desselben nicht so sicher wisse, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Eben dieser Philosoph berichtet, daß **Epicharmus** und **Phormys**, beyde aus Sicilien, zuerst eine bestimmte Handlung in die Comödie eingeführt haben. In Athen aber soll **Crates**, der nur wenig Jahre vor dem **Aristophanes** gelebt hat, die förmliche Comödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag sie also irgend eine Lustbarkeit gewesen seyn, wie die heutigen Fastnachts- oder Aschermittwochs-Lustbarkeiten: wie denn fast alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben. Aus einer solchen Lustbarkeit, wobey vielleicht, wie jetzo noch an verschiedenen Orten geschieht, von einigen zum Possenreißen aufgelegten Personen, öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antastende Reden geführt worden, kann die Comödie ihren Anfang genommen haben. Die älteste Form derselben in Athen scheinet noch nahe an ein solches Possenspiel zu gränzen. **Aristophanes** wirft seinen Vorgängern und selbst seinen Zeitverwandten vor, daß sie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stüke meist aus Possen bestehen. Wir werden bald einen Umstand bemerken, der diesen schlechten Anfang der Comödie in völlige Gewißheit setzen wird.

Es kann auch seyn, daß die Comödie ihren Ursprung von Freudenfesten genommen, welche nach Einsammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke so natürlich sind. Allem Vermuthen nach sind die ersten Lustspiele, aus denen hernach die völlige Comödie entstanden ist, blos persönliche Satyren gewesen; vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um so viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Comödie anfänglich blos Personalsatyren zum Grund gehabt hat.

In Athen hat die Comödie sich in drey verschiedenen Formen gezeiget. Die alte Comödie, nach der ersten uns bekannten Form, ist um die 82 Olympias aufgekommen. Horaz nennt drey Dichter, die sich darin hervorgethan haben; den Eupolis, Cratinus und Aristophanes. Wir haben nur von dem letzten noch einige Stüke, woraus wir uns einen Begriff von dieser Comödie machen können. Die Handlung ist von würklichen, damals neuen Begebenheiten hergenommen, die Personen werden nach ihren wahren Namen genennet, und vermittelst der Masken wurde sogar ihre Gestalt, so viel möglich, nachgeahmt. Sie führte lebende und sogar bey der Vorstellung gegenwärtige Personen auf. Dabey war sie ganz satyrisch. Wer irgend eine wichtige Thorheit, es sey in Staatsgeschäfften, oder in andern Angelegenheiten begangen, oder wer übel gehandelt, die Geschäffte der Republik nicht gut geführt, oder wem sonst der Dichter über gewollt hat, der wurde darin öffentlich zur Schau ausgestellt und gemißhandelt. Selbst die Regierung, die politischen Einrichtungen und die Religion wurden bisweilen verlacht. Horaz beschreibt diesen Charakter der alten Comödie auf folgende Weise:

> Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque poetae,
> Atque alii quorum Comoedia prisca virorum est,
> Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,
> Quod moechus foret, aut sicarius, aut alioqui
> Famosus, multa cum libertate notabant.*)

Demnach war diese Comödie eine beständige Satyre über die Sitten und Handlungen der Zuschauer. Die mechanische Einrichtung der Fabel kommt dabey wenig in Betrachtung. Die Hauptsache waren die beißenden Spöttereyen über den Charakter und über die Aufführung der Athenienser. Oft war der Inhalt allegorisch: Wolken, Frösche, Vögel, Wespen, wurden als Personen eingeführt.

Man wundert sich jetzo darüber, daß damals den Comödienschreibern eine so ausgelassene Freyheit verstattet worden, da es heute zu Tage einem sehr übel bekommen würde, wenn er den geringsten Bürger auf der Schaubühne beschimpfte. Insbesondre kann man sich kaum vorstellen, daß Aristophanes ungeahndet das ganze atheniensische Volk, das ist, seine Zuschauer selbst, gemißhandelt, ihnen ihre Narrheit auf die beissendste Art vorgeworfen hat. Man hat gemeint, die Athenienser hätten eine solche unwiderstehliche Lust an witzigen Spöttereyen gehabt, daß sie es gut geheißen, auch wenn sie noch so beleidigend gewesen, nur damit sie lachen könnten. Der Pater Brümoy meinet, daß den Dichtern diese Freyheit aus Politik verstattet worden, und daß die Vornehmen sich gerne mißhandeln lassen, damit das Volk über dem Lachen vergessen möchte, ihre Aufführung ernsthafter anzusehn. Aber alle diese Auflösungen scheinen nicht hinlänglich zu seyn, und zum Theil sind sie falsch. Denn daß dem Volke selbst die persönliche Satyre anstößig

*) Serm. I. 4, 1-5.

anstößig gewesen seyn, ist daraus abzunehmen, daß diese Freyheit durch ein öffentliches Gesetz ist eingeschränkt worden. Daß es sogar sehr empfindlich geworden sey, wenn ein Dichter sich unterstanden, die Regierung zu tadeln, sieht man aus dem Beyspiel des Dichters **Anaximandrides**, der zum Tode verurtheilt worden, wegen eines einzigen satyrischen Verses gegen die Regierung, der doch viel weniger sagt, als tausend Stellen des Aristophanes. Erwähnter Dichter soll in einer Comödie folgenden Vers des **Euripides**

Ἡ φύσις ἐβόλεθ᾽ ᾗ νόμων ὐδὲν μέλει.

auf folgende Weise parodirt haben:

Ἡ πόλις ἐβόλεθ᾽ ᾗ νόμων ὐδὲν μέλει.

Die Regierung hat es befohlen, und kehrt sich nicht an die Gesetze.

Woher hatte denn Aristophanes so viel Freyheit?

Die wahre Auflösung dieser Sache scheinet aus der ursprünglichen Form und den ersten Rechten der Comödie herzuleiten zu seyn. Diese war dem Vermuthen nach, wie wir schon angemerkt, zuerst nichts anders, als eine grobe Lustbarkeit, die vermuthlich nur an **Bacchusfesten** *) erlaubt gewesen, und darin bestanden, daß ein Trup Lustigmacher sich an einen Ort hingestellt, oder vielleicht durch die Straßen der Stadt geschwärmt, um die Vorbeygehenden mit Schimpfwörtern anzugreifen. Dieser Muthwillen gehörte mit zu der Festfreyheit, und blieb hernach der sogenannten alten Comödie; so daß Aristophanes auf der Schaubühne, an den festlichen Tagen, da die Comödien aufgeführt wurden, Dinge sagen durfte, die er gewiß auf der Straße, oder an andern Tagen, ohne schwere Strafe nicht würde gesagt haben. Mann konnte ihn deßhalb nicht belangen, weil ein Gesetz oder eine alte Gewohnheit diese Freyheit rechtfertigte. Diese Muthmaßung wird noch dadurch bestätiget, daß die Freyheit der alten Comödie durch ein förmliches Gesetz aufgehoben worden, welches nicht nöthig gewesen wäre, wenn sie nicht vorher durch ein Gesetz oder etwas eben so mächtiges, wäre gut geheißen worden.

*) S. Art. Aristophanes.

Erwähntes Gesetz brachte die zweyte Form der Comödie auf, welche **die mittlere Comödie** genennt wird. Die nunmehr aristocratisch gewordene Regierung in Athen verbot, würklich lebende Personen aufzuführen. Man stellte also wahre Begebenheiten unter verdekten oder fremden Namen vor, sonst behielt die Comödie die vorige beißende Art. Sie war also sehr wenig von der ersten unterschieden, weil die Handlung und Personen so geschildert wurden, daß niemand sie verkennen konnte. Aristophanes und andre, die in der mittlern Comödie geschrieben haben, wußten also das Gesetz zu hintergehen, und blieben eben so ausgelassen wie vorher; nur mit dem Unterschied, daß ihre Personen nicht mehr unter ihren wahren Namen erschienen. Da also das Gesetz nicht kräftig genug war, die Ausgelassenheit der Dichter einzuschränken, so wurde endlich durch ein neues Gesetz die Art der Comödie völlig verändert.

Dieses gab zu der **neuen Comödie** der Griechen Gelegenheit. Die durfte keine würkliche Begebenheit mehr zum Grund der Handlung nehmen. Die Personen und Sachen mußten erdichtet seyn, so wie sie in der heutigen Comödie sind. Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten sehr viel weniger Reizung haben, als das Würkliche, was man selbst erlebt hat, so mußten die Dichter den Abgang dieser Reizung durch die künstlichen Verwiklungen und alle mechanische Bearbeitnng des Plans ersetzen. Dadurch wurde also die Comödie erst zu einem

einem wahren Kunstwerk, das nach einem Plan und nach Regeln mußte bearbeitet werden. Unter den Griechen hat **Menander** den größten Ruhm in der neuen Comödie erlangt, und wie es scheint, fürtrefliche Meisterstüke auf die Bühne gebracht. Die Fragmente davon geben uns einen hohen Begriff von der Fürtreflichkeit dieses Dichters, und lassen uns den Verlust seiner Werke desto lebhafter empfinden.

Es scheinet, daß in dem eigentlichen Griechenland nur Athen die rechte Comödie gehabt habe. Ich besinne mich nicht, irgendwo gelesen zu haben, wie lange sie gedauret. Die Römer fiengen erst viel später, nämlich im 514 Jahr der Stadt, oder in der 135 Olympias an, diese Spiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feyertagen gespielt, und, wie **Livius** berichtet, als Mittel zur Versöhnung der erzürnten Götter angesehen.*) Sie empfiengen sie von den Etruskern. Bey was für einer Gelegenheit aber diese sie eingeführt, oder von welchem Volke sie nach Etrurien gekommen seyn, ist unbekannt. Die ersten Comödiendichter in Rom waren **Livius Andronicus**, **Nävius** und nach ihm **Ennius**, welche zugleich Dichter und Schauspieler waren. Die Form ihrer Comödie ist unbekannt. **Cicero** urtheilte, daß die Comödien des **Livius** nicht könnten zum zweytenmal gelesen werden.**) Kurz auf den Ennius folgten Plautus und Cäcilius; diese nahmen ihre Comödien, so wie **Terentius**, der nach ihnen gekommen ist, aus den griechischen Dichtern der neuern Comödie, die sie zum Theil frey übersetzten. Zu des **Augustus** Zeiten war **Afranius** vorzüglich der Comödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterscheidete sich vom **Terentius** darin, daß seine Personen Römer waren, da jener nur griechische Personen aufgeführt hat.

Die römische Comödie wurde, nach der Verschiedenheit der Personen, in verschiedene Arten eingetheilt. Sie hatten Comoedias praetextas, trabeatas, togatas und tabernarias. Die beyden ersten hatten ihre Namen davon, daß sie Personen, die in den vornehmsten öffentlichen Aemtern stunden, und die ihrer Kleidung halber Praetextati und Trabeati hießen, vorstelleten. Die Togata führte Personen in der Toga auf, welches die Kleidung der vornehmen Privatpersonen war. In der Tabernaria wurden die Personen aus dem gemeinen Haufen genommen. Von dieser Comödie waren wieder zwey Arten, die Atellana, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die Palliata von dem griechischen Mantel, womit die spielenden Personen gekleidet waren, also genennt.

Von dem ersten Anfang der neuen Comödie wissen wir wenig zuverlässiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien sich etwas von der römischen Comödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten erhalten habe, und daß nachher, da der Geschmak wieder anfieng etwas empor zu kommen, die Comödie wieder nach und nach sich der alten Form genähert habe. Es kann aber auch wol seyn, daß sie bey einigen neuen Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr so entstanden ist, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt sich auch kaum der Mühe, in der Untersuchung über den Ursprung und den Fortgang der Comödie unter den neuern Völkern, über das sechzehnte Jahrhundert hinauf zu steigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieses Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unförm-

*) Ludi scenici inter alia coelestis irae placamina instituti dicuntur. Primi scenici ex Hetruria acciti.

**) Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur, de Clar. Orator.

unförmliche Possenspiele gezeiget hat. Indessen verdienet doch angemerkt zu werden, daß schon unter dem Pabst Leo X. der berühmte Machiavel ein Paar Comödien verfertiget hat, in denen der Geist des Terentius nicht ganz vermißt wird, und daß sogar eine noch ältere französische Comödie, von der Gattung des niedrig Comischen, l'Avocat Patelin genannt, sich noch bis auf diesen Tag auf der französischen Schaubühne erhält. Erst mit dem siebenzehnten Jahrhundert bekam die Comödie wieder eine erträgliche Gestalt; wiewol anfänglich die größte Schönheit derselben in listigen Ränken, seltsamen Zufällen, Verkleidung und Verkennung der Personen, und in nächtlichen Abentheuern gesucht wurde. In dieser Art haben sich vorzüglich die spanischen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Comödie in einer bessern, und der Würde dieses Schauspiels anständigern, Gestalt hervor. In Frankreich brachte Moliere Stüke auf die Bühne, davon verschiedene werden gespielt werden, so lange die comische Schaubühne selbst bestehen wird. Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Comödien von ernsthaftem, zärtlichem und ins Traurige fallendem Inhalt hervorgebracht. Aber auch in dem höhern Comischen scheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Comödie ein Possenspiel sey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernsthaftesten Stüken lustige Bediente und näkische Cammermädchen antrifft.

* *

Ausser denen, bey den Art. **Dichtkunst** und **Drama** angeführten Schriften, wovon die letztern alle mit auf die Comödie gehen, und von welcher, unter den erstern, unter andern, Udenœ Nisiell, in dem 30, 31 und 32ten prog. des 3ten B. in dem 21, 22, 23, 30, 62 und 64ten prog. des 4ten B. und in dem 13, 14, 15, 22 und 23ten prog. des 5ten Bandes. — Trapp, in der 23ten f. Vorles. S. 273 der engl. Ausg. von 1742. — Blair in der 47ten B. 2. S. 528. — Du Bos in dem 21ten Abs. des 1ten B. S. 151 der Dresd. Ausg. von 1760. — Batteux im 3ten Art. des 2ten Abschn. im 2ten B. f. Einl. S. 379 der 4ten Aufl. — Marmontel, im 16ten Kap. S. 471 des 2ten B. handeln, sind mir von theoretisch historischen Schriften über das Lustspiel, und zwar von lateinisch geschriebenen, bekannt: die Abhandlung des Grammatikers Diomedes, de Tragœdia et Comœdia (bey dem Putsch, und auch bey der Westerhovschen Ausgabe des Terenz) — Evanthii et Donati de Tragœdia et Comœdia, Commentatiunculae im 8ten B. des Gronovschen Thesaurus S. 1682. — des Vict. Faustus Aufsatz, de Comœdia (bey der Westerhovschen Ausgabe des Terenz.) — Ioach. Camerarii, de comicis versibus, diatriba, in dem 8ten B. des Gronov. Thes. S. 1578. — Ioh. Bapt. Cassalii de Trag. et Comœdia lucubratio, ebend. S. 1598. — Lil. Greg. Gyraldi de Comœdia, ejusque apparatu omni, et partibus, comment. ebend. S. 1474. — Iul. Caes. Scaligeri, de versibus comicis tractatus, ebend. 1550. — Ebend. de Comœdia, eiusque apparatu omni et partibus, ebend. S. 1494. — Explicatio eorum omnium, quae ad Comœdiae artificium pertinent, von Franc. Robortelli, bey f. Paraphrase und Erklärung des Aristoteles und des Horaz, Flor. 1548. f. e. — Ex Aristotele ars comica, von Ant. Riccoboni bey f. Poetica, Vic. 1584. 4. — Disputatio in qua ostenditur praestare Comœdiam . . . metrorum vinculis solvere von Paolo Beni . . . Padov. 1600. 4. — De Comedia, Comment. von Tarq. Gallucci, bey f. Vind. Virgil. Rom. 1621. 4. — De Comœdiis, epist. Marc. Ant. Ferratii in f. epist. Venet. 1738. 4. S. 219. — — Von italienischen Schriften: Discorso intorno alla composizione delle Comedie von Fabric. Sanseverino, bey der

Comödie de' Furori des Nic. degli Angeli, Nap. 1590. 12. — Discorso in cui si mostra come si passono scrivere lodevolmente le Comedie . . . in prosa di Agost. Michele, Vin. 1592. 4. — Risposta in difesa del metro nelle poesie . . . e in particolare nelle Tragedie et Comedie . . . di Faust. Sammo, Pad. 1601. 4. — Della Comedia, eine Abh. des Orazio Marta, in s. Prose, Nap. 1616. 4. — Della Comedia, come cominciasse, delle parti, del fine, e delle specie di esse von Agost. Mascardi, der sechste Disc. der 1ten parte s. Prose volgari, Ven. 1630. 12. — Il Partenio, Dialoghi da Giov. Bat. Savaro del Pizzo, Rom. 1655. 4. (zur Vertheidigung der Comödie in Versen) — Didascalia, ovvero Dottrina comica, di Gir. Bartolomei . . . Fir. 1658. 4. — Osservazioni contro critiche di Ant. Bianchi della comedia italiana e delle sue regole et attinenze, Ven. 1752. 4. (ist eine Vertheidigung der italienischen Comödie.) — Della forza comica, Mant. 1782. 8. (von Giamb. Gherardo d'Arco.) — — In spanischer Sprache: Nueva arte de hazer comedias en este tiempo por Frey Lope de Vega Carpio in s. rimas humanas, Mad. 1602. 4. (franz. durch den Abt de Charnes, unter dem Titel: Nouvel pratique du Theatre in den Pieces fugit. d'histoire et de litterature, Par. 1704. 12.) — Idea de la Comedia de Castilla por Iol. Pellizer de Salas de Tovar, Mad. 1639. 4. — Discorso sobre las Comedias de España, por Ant. Nasarre y Ferriz von den Ocho Comedias y ocho Entremeses des Miguel Cervantes, Mad. 1749. 8. — — In französischer Sprache: Du caractère et de l'instruction de la Comedie, von L. de Balsac, in s. Werken, Par. 1664. 12. — Projet d'un traité sur la Comédie, von Fenelon, in der Lettre à Mrs. de l'Acad. franc. — Reflexions sur nos Comedies françoises, excepté celles de Molière, sur les Comedies italiennes et françoises von Ch. de St. Evremont im 3ten B. der Samml. s. Werke, Lond. 1725. 12. — Observations sur la Comedie et sur le genie de Molière, par L. Riccoboni, Par. 1736. 12. — Lettres sur la Melanide, Par. 1741. 12. (zur Vertheidigung des rührenden Lustspiels) — Reflexions sur le comique larmogant von Mart. de Chassiron, in dem Recueil de l'Acad. de Rochelle, T. III. 1749. 12. (deutsch im 1ten Stück von Hrn. Lessings theatr. Bibliothek.) — Le bâtard legitimé, ou le triomphe du comique larmogant, von Garnier, Par. 1751. 12. — De l'art de la Comedie . . . par Mr. (Jean Franc.) de Cailhava, Par. 1742. 8. 4 B. — — In englischer Sprache: In Hurds Abhandlung über die verschiedenen Gebiete der dramatischen Poesie, der 2 und 3te Abschn. (S. 52 der deutschen Uebers. s. Comment. über den Horaz, 2ter B.) — On the Province of Comedy von J. Aikin in den Miscellaneous pieces, Lond. 1773. 8. Altenb. 1775. 8. — Essay on Comedy, by B. Walwyn (deutsch im 28ten B. der N. Bibl. der schönen Wissensch.) — — Deutsche Schriften: Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne (im 23ten St. der Beyträge zur krit. Historie der deutschen Spr.) von G. B. Straube. — Schreiben über die Komödie in Versen (ebend. im 24ten Stück) von J. El. Schlegel, und auch im 3ten B. s. Werke S. 65. — Andre Vertheidigung der nicht gereimten Komödie (ebend. im 26ten St.) — Untersuchung, ob man in den Lustspielen den Character übertreiben solle (in den Beytr. zur Historie und Aufnahme des Theater, S. 266.) — De Comœdia commovente, scrips. Chr. F. Gellert, Lips. 1751. 4. — Vom Verfalle des Komischen im Lustspiel, ein Aufsatz im 8ten B. der Unterhaltungen, Hamb. 1769. 8. — —

Die Werke, welche zur Geschichte der Comödie gehören, s. bey dem Art. Drama.

Comödien sind geschrieben worden, bey den Griechen, von Aristophanes (s. dessen Art.) von Menander — Philemon (reli-

(reliquiae, ed. Grotius, Amst. 1709. 8.) — Ein Verzeichniß der verloren gegangenen komischen griechischen Dichter findet sich in Fabric. Bibl. gr. Lib. II. c. XXII. — — Bey den **Römern:** Plautus (s. dessen Art.) — Terentius (s. dessen Art.) — — Bey den **Italienern:** ist nicht, wie so oft gesagt worden, die, wahrscheinlicher Weise, im Jahr 1490, und in Prosa geschriebene, und im Jahr 1521 zu Senis (Sienna) gedruckte **Calandra** des C. Bibiena, das älteste, in der Landessprache abgefaßte, regelmäßige Stück; nicht allein die Cassaria des Ariost ist früher geschrieben, sondern die, wie es auf dem Titel heißt, aus dem Lat. des Siccone die Polentone de' Ricci, übersetzte Catinia ist schon 1482 zu Trient (Signorelli, der es krit. Gesch. des Theaters I. 350 d. Uebers. Catistona nennt, läßt es schon 1472 gedruckt seyn) — der Timon des Conte Mat. Mar. Boyardo, in terze rime zu Scandiamo im Jahr 1500 4. — und ein Stück von einem Ungenannten, Floriana, in terze rime und vermischten Versarten abgefaßt, 1523 gedruckt worden, und das erste und letztere sind, dem Gehalt, und der Sprache nach, wenigstens ein Jahrhundert älter (s. hist. du Theatre ital. par L. Riccoboni, Ch. IV. S. 31. Bibl. della eloq. ital. Ven. 1753. 4. I. 391. N. a.) Das erste aufgeführte, regelmäßige Stück waren die übersetzten Menechmen des Plautus, die im Jahr 1486 zu Ferrara, bey einer Feyerlichkeit des Hofes vorgestellt wurden. Von diesem Zeitpunkte an, bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, sind der regelmäßigen Lustspiele, theils in Prose, theils in Versen, über sechstehalbhundert gedruckt, und von zweyhundert und einigen neunzig verschiedenen Verfassern geschrieben worden. Diese wurden indessen, auch zur Zeit ihrer Abfassung, weniger von den Schauspielergesellschaften, als von den in Italien so häufigen Academien gespielt; jene haben fast immer nichts, als Comödien aus dem Stegreife oder Farcen, und zuweilen nach Entwürfen regelmäßiger Stücke gegeben. Im Anfange des 17ten Jahrhunderts verfiel der Geschmack an regelmäßigen Stücken gänzlich. Jene Farcen, deren Reiz mehr von der Mimik, als ihrem Innhalte abhieng, und die vielleicht unmittelbar mit den Mimen der alten Römer zusammenhängen, waren indessen schon um das Jahr 1530, durch die, in die regelmäßigen Stücke des Ruzante eingeführte verschiedene Dialecte, und maskirte Personen, begünstigt worden; und endlich ließ Flaminio Scala, um das Jahr 1611, ausgeführte Entwürfe zu dergleichen drucken; nun erhielten Stücke aus dem Stegreife, und Farcen dergestalt die Oberhand, daß auch nicht mehr regelmäßige Stücke geschrieben und gedruckt wurden. — Ein Schauspieler, Pietro Cotta, machte mit Ausgang des 17ten, oder Anfang des 18ten Jahrhunderts, den Anfang, die Vorstellungen auf dem Theater von Ungezogenheiten zu reinigen, und gab wieder Trauerspiele, den Aristodemo des Dottorio, ein Originalstück, und die Rodogune, die Iphigenia, u. a. m. vom Corneille und Racine; Louis Riccoboni folgte diesem Beyspiel, und versuchte nun auch, das regelmäßige Lustspiel auf die Bühne zu bringen; was er zu diesem Ende that, findet sich in seiner Gesch. des ital. Theaters S. 83 u. f. aber, wie er sich einkommen ließ, ein ganz regelmäßiges Stück, ohne Harlequin, die Scholastica des Ariost, zu geben, wartete sein Publikum nicht die Vorstellung ab, sondern verließ das Theater mit dem vierten Acte. — Endlich wurden, gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wieder Stücke, deren Innhalt mehr oder weniger Sinn hat, verfertigt, und zum Theil auch, auf den verschiedenen Bühnen Italiens, als zu Venedig, Florenz, u. a. m. gespielt. — Unter den früheren, italienischen komischen Dichtern, sind die vornehmsten: Lud. Ariosto (1536) Ant. Landi (sein im Jahr 1539 zu Florenz gedrucktes, und bey der Vermählungsfeyer Cosmus des 1ten mit der Prinzessinn Leonora aufgeführtes Lustspiel, Il Commodo, ist das erste, mir bekannte, mit Intermezzo's, von Giamb. Strozzi, gedruckte Stück; und in so fern merkwürdig, als aus solchen Inter-

Intermezzo's sich eigentlich die opera buffa entwickelt hat.) Aless. Piccolomini (1540) Lud. Dolce (1545) Ant. Franc. Graccini, Lasca gen. (1550) Ruzzante (s. vorher, † 1550) Lor. Campanini (1554) Leon. Salviati (1556) Piet. Aretino († 1557) Gi. Girol. Razzi (1560) Girol. Parabosco (1560) Giac. Castellini (1562) Lud. Domenichini (1563) Giov. Marc. Cecchi (1570) Luigi Groto, Cieco d'Adria (1579) Raf. Borghini (1583) Cristof. Castelletti (1584) Nic. Machiavelli (1590) Giovbat. Martii (1610) Giovb. della Porta († 1615) Ottav. d'Isa da Capua (1630) — Nic. Salerno (war einer der ersten, welcher wieder im Jahr 1717 ein regelmäßiges, gutes Stück, Gianne Baratiere, drucken ließ.) — Giov. Bat. Fagiuoli (schrieb um das Jahr 1730 regelmäßige, obgleich niedrig komische Intriguenstücke; sein avaro punito ist zu Florenz 1734 gedruckt; seine sämtlichen Lustspiele, zwanzig an der Zahl, sind im Jahr 1753 in 7 Bänden gesammelt, erschienen; er starb 1742) Girol. Gigli († 1770) Carlo Goldoni (seine Stücke, einige 60 an der Zahl, welche, unter andern, Ven. 1761 - 1774. in 20 B. 8. abgedruckt worden, sind, größtentheils durch Hrn. Saal, Leipz. 1767 - 1776. 8. 11 B. in das Deutsche, und einzeln von verschiedenen andern, so wie dergleichen in das Französische und Englische übersetzt) — Piet. Chiari (hat einige 40 St. geschrieben; einige davon sind in das Deutsche übersetzt) Carlo Gozzi (verdeutscht durch Hrn. Werthes) — Franc. Capacelli (sein aus 5 B. bestehendes Theater, Ven. 1774 - 1779. 8. enthält 13 Originalstücke, der 1 B. davon erschien, deutsch, Bresl. 1778. 8) — Andr. Willi — Nic. Amenta — Ant. Frederico — Carlo Pecchia — Pietr. Signorelli. — — Bey den Spaniern: Die ersten, in der Landessprache, unter dem Titel von Tragikomödien geschriebenen Stücke, sind keine eigentlichen dramatischen Stücke; und wohl nicht zum Aufführen geschrieben worden; es sind Erzählungen, Gesprächsweise abgefaßt. Die ersten, von herumziehenden Schauspielern, vorgestellten Stücke sollen eine Art Schäferspiele, wenigstens die spielenden Personen Schäfer und Schäferinnen gewesen, und nachher mit den Personen von Mohren, Kupplern, u. d. vermehrt worden seyn. Die frühesten Stücke dieser Art, welche sich erhalten haben, sind von einem Schauspieler, Lope de Rueda, und in Valenzia 1567 gedruckt, müssen aber viel früher geschrieben worden seyn. Denn die Stücke seines Nachfolgers, Bart. Nasarro di Torres, achte an der Zahl, sind bereits zu Sevilla 1520 das erstemahl, mit mehrern Gedichten von ihm, unter der Aufschrift, Propaladia, erschienen. Die Sprache ist ein Gemengsel von Lateinischem, Italienischem und Castilianischem; die Fabel verwickelt genug; aber schlecht verwickelt. Indessen giebt es noch einige dramatische Stücke, die gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts geschrieben, von welchen ich aber nicht weiß, ob sie gedruckt worden sind; so viel scheint gewiß, daß sie nicht öffentlich, sondern von Privatpersonen, bey besondern Feyerlichkeiten gespielt wurden. Nasarre gedenkt ihrer in s. Abhandlung vor den Comödien des Cervantes; eines, von einem Marchese von Villena, Heinrich von Aragona, besteht aus lauter allegorischen Personen. — Juan de la Cueva (1588) Miguel de Cervantes († 1616; von den 30 von ihm geschriebenen Lustspielen sind nur achte übrig) Guillen de Castro († 1626) D. Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza (1628) Lope Felix de Vega Carpio (seine erstaunliche Fruchtbarkeit ist bekannt; in 25 B. ist ein Theil derselben schon bey seinem Leben gedruckt; eine Auswahl seiner Werke erschien in dem Jahre 1776 u. f. zu Madrid in in 21 Quartb. † 1635) Juan Perez de Montalvan († 1639) Gabr. Tellez († 1650) Juan Cabeça (1662) D. Juan Bautista Diamante (1670) Augustin de Salazar y Torres († 1675) Augustin Moreto y Cabana (1676) Franz de Roxas (1680) Anton de Solis († 1686) D. Pedro Calderon de la Barca (hat, ausser so genannten Autos sacramentales, u. d. mehr als 100 Comödien geschrieben; sind zum Theil in 9 Quartbänden gesammelt; † 1687) D. Ant. Zamora (1687) Franc. Banzes

Condamo (1687) D. Jos. Cannizares — D. Ramon la Crux (Verfasser vieler glücklicher, sogenannter Saynetes, welche zwischen den Acten des spanischen Lustspieles gegeben werden) D. Luc. de Arenas — D. Nosip y Vargas. — Uebrigens übersteigt der Reichthum des spanischen komischen Theaters den Reichthum aller Theater von Europa; sie zählen mehr als 12000 komische Stücke. Die besten davon sind in Sammlungen gebracht, wovon die älteste: Comedias de las mejores Ingenios de España, Mad. 1635. 4. 12 B. — eine andre, ebend. 1652—1690 in 51 B. in 4. — eine dritte, 1656. in 29 B. 4. erschienen ist. Auch sind deren in dem Parnasso Espagnuolo enthalten. Die Franzosen, deren dramatische Dichter aus ihnen überhaupt so viel entlehnt haben, besitzen auch Uebersetzungen einiger wenigen Stücke, als durch Le Sage, Paris 1700. 12. durch Perron de Castera, Par. 1738. 12. 3 B. durch Linguet, Par. 1768. 12. 4 B. und von dieser ist auch wieder eine deutsche Uebers. Braunschw. 1770. 8. 3 B. und ein Nachtrag Riga 1772. 8. erschienen. — — Bey den **Franzosen**, und sowol für das französische, als das neuere italienische Theater in Paris (welches im J. 1718. das erste regelmäßige Stück in französischer Sprache: Le port à l'anglois, ou les nouvelles debarquées gab) Pierre Blanchet (von ihm ist das, ums Jahr 1479 gedruckte Stück, la farce de Pathelin, welches Brueys, im Jahr 1720, unter dem Titel, l'Avocat Patelin, verändert wieder auf die Bühne brachte) — Bonaventura (übersetzte im J. 1537 die Andria des Terenz) — Marnef (übersetzte im J. 1545 die Liebe des Erastotes und der Polymnesta, aus dem Italienischen) — Et. Jodelle (schrieb das erste, regelmäßige Stück, mit einheimischen Sitten, Eugene, ou la rencontre, in achtsylbigten Versen, das im J. 1552 vor Heinrich dem 2ten aufgeführt wurde; † 1573) Jacq. Grevin († 1570) Remy Bellau († 1577) Jean de Baif († 1589) Pierre de la Rivey (1606) Jean de la Taille († 1608) Balt. Baro (1650) J. Rotrou (1650) Paul Scarron († 1660) Franc. de Bois Robert († 1662) Jean Bapt. Pocquelin de Moliere, übers. in das Ital. von Castelli; in das Englische von Ozell und von Miller; in das Deutsche von J. Müller, Hamb. 1730 und 1769, für Deutsche von Mylius und Meißner, 1 Th. 1779. († 1673) Jean Desmarets (1676) Pierre Corneille († 1684) Ant. Jacq. Montfleury († 1685) Jean Frc. de la Tuillerie († 1688) Phil. Guinault († 1688) Raym. Poisson († 1690) Js. de Benserade († 1691) Jean de la Fontaine († 1695) Jean Racine († 1699) Edme Bourseault († 1702) Chr. de St. Evremont († 1703) Noel de Hauteroche († 1707) Thom. Corneille († 1709) Jean Frc. Regnard (deutsch Berl. 1756. † 1710) Jean Palaprat († 1721) Dav. Aug. Brueys († 1723) Jean Gilb. Campistron († 1723) Charl. Riviere du Fresny († 1724) Florent Dancourt († 1725) Jos. de la Font († 1725) Marc. Ant. le Grand († 1728) Mich. Boyron, Baron genannt († 1729) Ant. Houdard de la Motte († 1731) Pierre Frc. Biancolelli, bekannt unter dem Nahmen Dominigue († 1734) Jean Bapt. Rousseau († 1741) Jean Ant. Romagnesi († 1742) Antreau († 1745) Perron de Castera († 1745) Alain Rene de Sage († 1747) Louis Fuselier († 1752) Ch. Ant. Coypel (einer der ersten, welcher im Jahre 1718 für die italienische Bühne zu Paris französische Stücke schrieb; † 1752) Louis Riccoboni († 1753) Tom. L'Affichard († 1753) Pierre Cl. Nivelle de la Chaussee († 1754) Phil. Neric. Destouches (deutsch, Berlin 1756; für Deutsche, von Mylius und Meißner, 1 Th. 1779. † 1754) Ch. Bart. Fagan († 1755) Guy. de Merville († 1755) Louis Franc. de Lisle († 1756) Bern. de Fontenelle (deutsch, Hamb. 1758. † 1757) Francoise de Grafigny († 1758) Louis de Boissy († 1758) Louis Cahusac († 1759) Pierre Chr. de Marivaux (deutsch durch Krüger, 1749. 2 B. † 1763) Chr. Frc. Panard († 1769) Ant. Alex. Poinsinet († 1769) Fr. Aug. de Moncrif († 1770) Alex. Piron († 1773) Germ. Frc. Poullain de St. Foix († 1776) Jean B. Gresset († 1778) Frc. Arouet de Voltaire († 1778) Demahis (†) Cl. Jos. Dorat († 1780)

Cl.

El. Henr. Voisenon (†) Dion. Diderot († 1784) Le Bret — Ben. Jos. Saurin — Ch. Palissot de Montenoy — Moulier de Moissy — Jean Mich. Sedaine — Edme de Sauvigny — Jean Frc. Bastide — Louis Marin — Colle — Barthe — Champfort — Jean Franc. Cailhava — Carmontel — Feuouillot de Falbaire — Carron de Beaumarchais — Louis Seb. Mercier — Pierre Ch. Roy — Orneval — Ch. Jacq. de la Morliere — Gabr. Maillhol — Du Vaure — Rochan de Chabanne — Le Blanc — Harny — Araignon — Courtial — Denom — Arthaud — Obrien — Dudrier — Laborde — Florlan, u. a. m. — Ausser den bereits angeführten Uebersetzungen, und Uebersetzungen einzeler Stücke, sind, aus den genannten Dichtern die Stücke gezogen, welche in Pfeffels dramatischen Belustigungen nach französischen Mustern — Walz Sammlung einiger französ. Lustspiele für das deutsche Theater — Beckers neuem franz. Theater — in Hrn. Dyks komischen Theater der Franzosen — Hrn. Reichards Theater der Ausländer u. a. m. sich befinden. — — Bey den **Engländern:** ihr ältestes, gedrucktes in der Landessprache geschriebenes Lustspiel, das den Titel: Gammer Gurtons Nehnadel, führt und dessen Urheber ein gewisser S ist, fällt ungefähr in das Jahr 1551 — Richard Edwards und noch einige unbedeutende Dichter schrieben noch einige unbedeutende Stücke bis zur Erscheinung des Wilh. Shakespear († 1616. beste Ausg. durch Johnson und Shakespear 1774 und 1778. 8. 10 B. — Erläuterungsschriften: Essay on the Character of Falstaff, Lond. 1773. 8. deutsch, im Theater-Journal. S. übrigens den Art. Trauerspiel) Fr. Beaumont († 1615) J. Fletscher († 1625) Benj. Johnson († 1637) Phil. Massinger († 1639) Th. Otway († 1690) J. Dryden († 1701) George Etherege ( ) Villiers Herz. v. Buckingham († 1720) George Farghar († 1707) Will. Wicherley († 1715) J. Vanbrugh († 1726) Will. Congreve († 1729) Rich. Steele († 1728) Coll. Cibber († 1757) Benj. Hoadley († 1760) Oliv. Goldsmith († 1773) Sam. Foote († 1777) Hugh Kelly († 1777) Dav. Garrick († 1779) George Colmann — Mistr. Sheridan — Arth. Murphy — Rich. Cumberland — Will. Kenrick — Mist. Griffith — Richard Sheridan — W. Whitehead — Mist. Cowley — Thom. Holcroft — Hayley — Einzele Stücke aus verschiedenen dieser Dichter finden sich, in das Deutsche übersetzt, in H. Schmids Englischem Theater, 1769-1778. 8. 7 B. — in H. Klausings Sammlung der neuesten und besten englischen Schauspiele — in H. Wittenbergs Sammlung — in dem Theater der Britten, Berlin bey Himburg — in H. Reichards Theater der Ausländer — im Hamburgischer Theater — u. a. a. O. m. — — Bey den **Deutschen:** Was ich hier sagen könnte, findet sich in deutschen Büchern, welche hoffentlich in Jedes Händen sind, den dieser Artikel interessiren kann, und welche man, bey dem Art. Drama angeführt finden wird. — —

Concert.

(Musik.)

Dieses Wort hat zweyerley Bedeutung. Es bezeichnet eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen; und bedeutet auch eine besondere Gattung des Tonstüks. Im ersten Sinn sagt man: *Es ist heute Concert bey Hofe; ein wöchentliches Concert.* Im andern Sinn wird das Wort genommen, wenn man sagt: *Er hat ein Violin- oder Flötenconcert gemacht.* In folgenden Anmerkungen wird das Wort in dieser zweyten Bedeutung genommen.

Die Concerte sind von zweyerley Gattung, die von den Italiänern durch die Namen Concerto grosso, und Concerto di Camera, unterschieden werden. Das erste hat mehrere Hauptstimmen, damit verschiedene Instrumente mit einander gleichsam streiten; und eben daher (nämlich von dem Wort concertare) hat diese

Art der Musik ihren Namen. In solchen Stüken ist eine beständige Abwechslung der Instrumente, da bald dieses, bald ein andres den Hauptgesang oder die Hauptstimme führt, bald alle zusammen eintreten. Die Hauptstimmen wechseln so gegen einander ab, daß das, was das eine Instrument gespielt hat, von einem andern nach der ihm eigenen Art, bald freyer, bald genauer nachgeahmet wird. Zu Verfertigung solcher Concerte also hat der Tonsetzer alle Künste des Contrapunkts*) nöthig; und da überhaupt die Arbeit mühsam und weitläuftig ist, so findet sich selten ein Tonsetzer, der sich damit abgiebt; daher solche Concerte, besonders in Deutschland, ungewöhnlich sind.

Das gemeine **Cammerconcert** kommt desto häufiger vor, weil jeder Virtuos glaubt, durch ein solches Concert die beste Gelegenheit zu haben, seine Geschiklichkeit zu zeigen. Ein solches Concert ist also für ein besonderes Instrument, das Clavier, die Violine, die Flöte, die Baßgeige, die Gambe u. s. f. gemacht, welches die Hauptstimme des Tonstüks führet. Die Einrichtung desselben ist, nach dem, was itzt gewöhnlich ist, folgende. Es besteht aus drey Haupttheilen, davon der erste ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Presto ist. Der erste Theil ist insgemein der längste, der letzte der kürzeste, und man kann sich von der Größe eines solchen Tonstüks aus dem ohngefehren Zeitmaaße, das Quanz dafür angiebt, einen Begriff machen. Nach seiner Bemerkung hat das Concert die beste Größe, wenn der erste Theil etwa fünf Minuten lang, der andre fünf bis sechs, und der dritte drey bis vier Minuten, und also das ganze Concert eine Viertelstunde dauret. Jeder Theil fängt mit allen Instrumenten zugleich an, und hört auch so auf; in der Mitte läßt sich meistentheils nur das Hauptinstrument hören, und hat alsdenn blos einen begleitenden Baß, hier und da aber eine sehr einfache Begleitung anderer Instrumente; doch fallen sie auch mitten im Stüke bisweilen wieder ein. Wem mit besondern Anmerkungen über die Beschaffenheit dieses Concerts gedient ist, der kann in Quanzens Anweisung die Flöte zu spielen, im XVIII. Hauptstük, den 32sten und einige folgende Paragraphen lesen. Wir begnügen uns hier folgendes anzumerken: 1. In dem Ritornel wird der Hauptsatz, den die concertirende Stimme hernach ausarbeitet und verzieret, vorgetragen. Dieses schließt in dem Haupttone, ehe der Concertist anfängt. 2. Hierauf läßt sich die concertirende Stimme hören, und trägt entweder die Melodie des Ritornels vor, oder läßt gar eine andre hören, mit welcher sich der Hauptsatz des Ritornels ganz oder stükweise vereiniget. Je mehr neues in der Concertstimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur dabey in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, desto besser wird es sich ausnehmen. Hingegen steht es nicht gut, wenn die concertirende Stimme verschiedene Passagen anbringt, die mit dem Hauptthema keine Verbindung haben. 3. Man kann wechselsweise mit fünf- vier- drey- und zweystimmigem Spiel abwechseln. Aber je weniger Stimmen sind, desto mehr muß sich der Gesang durch wahre Schönheiten der Melodie auszeichnen. 4. Hiebey können mit Ueberlegung allerley Arten von Contrapunkten, gebundene und freye Nachahmungen, und selbst Canones von allerhand Arten angebracht werden.

*) S. Contrapunkt.

Da[s]

Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter; denn niemand kann sagen, was es vorstellen soll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund ist es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres.

Concertirende Stimmen oder Instrumente sind solche, die in einem Tonstük nicht blos zur Begleitung oder Ausfüllung dienen, sondern mit andern in Führung der Hauptmelodie abwechseln.

* *

Concerte haben gesetzt, für die **Violine:** Vivaldi, Martini, Stamitz, Franz Benda, Tartini, Joh. Gottl. Graun, Gianovick, Rosetti, Pugnani, Seyffarth, Czarth, Raab, Janitsch, Mozart, Schwanenberger, Förster u. v. a. m. — Für das **Clavier:** Händel, Joh. Seb. Bach, C. Ph. Em. Bach, Scarlati, Haydn, Duscheck, Wagenseil, Kirnberger, Rolle, Benda u. v. a. m. — Für die **Flöte:** Abel, Götzel, Wendling, Klinknecht, Hofmeister, Quanz — Für die **Oboe:** Fasch, Förster, Adam, Besozzi, Fischer, Le Brun — Für das **Violonschell:** Zycka, Mara, Triklir, Schlick, Förster, Hertel, Schale, u. v. a. m. — Für das **Fagott:** Eichner, Pfeiffer, u. a. m.

Von den Concerten überhaupt handelt folgendes, von Herc. Bottrigari geschriebenes, unter einem angenommenen Nahmen herausgegebenes Werk: Il Desiderio: de' Concerti di varij Strumenti Musicali, Dial. di Alemanno Benelli, Ven. 1594. 4. Bologna (mit seinem Nahmen) 1599. 4.

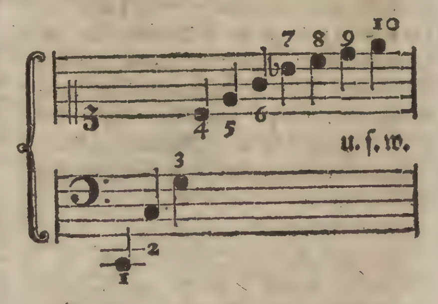
Consonanz.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet ursprünglich eine solche Zusammenstimmung mehrerer Töne, die nichts widriges hat; folglich eben das, was sonst durch das griechische Wort Harmonie ausgedrukt wird. Es wird aber meist allezeit in einer etwas engern Bedeutung genommen, um eine angenehme, oder wenigstens eine im Gehör nichts widriges bewürkende Zusammenstimmung zweyer zugleich klingender Töne anzuzeigen. Es wird also gemeiniglich nur von Intervallen gebraucht, und zwar so, daß man dem höhern Ton den Namen der Consonanz giebt. Wenn man also sagt, die Quinte sey eine Consonanz, so bedeutet dieses, daß der Ton, der um eine Quinte höher ist, als ein andrer, mit dem er zugleich gehört wird, nichts unangenehmes hören lasse.

Die theoretische Kenntniß des Wolklanges und der Consonanzen, hängt von der Betrachtung der Harmonie ab; deßwegen das, was zu derselben gehöret, in dem Artikel Harmonie und Klang vorkommt. Die hier vorkommenden Betrachtungen über die Consonanzen, betreffen fürnehmlich die praktische Kenntniß derselben.

Damit das, was hier soll gesagt werden, seine völlige Deutlichkeit habe, muß man sich folgende Reihe Töne vorstellen:



Es wird an einem andern Orte*) gezeiget, daß, indem die hier mit der Note 1 bezeichnete Sayte ange- schla-

*) S. Klang.

schlagen wird, der Klang, den sie angiebt, auch alle andre hier mit Noten bezeichnete Töne zugleich hören lasse. Schon ein mittelmäßig geübtes Ohr vernimmt in dem Ton 1 auch die Töne 2, 3, 4 und 5. Die höhern aber sind nur einem sehr feinem und stark geübten Ohr fühlbar. Es ist hiebey auch noch zu merken, daß die, bey diesen Noten geschriebenen Zahlen das Verhältniß der Vibrationen oder Schläge, oder die Geschwindigkeit der Schwingung jeder Sayte anzeigen.*)

Dieses vorausgesetzt, so kann man auch noch als eine, aus der gemeinen Erfahrung bekannte, Sache annehmen, daß die Intervalle 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz und die kleine Terz, in der Zusammenstimmung der beyden Töne nichts widriges hören lassen, und daß alle diese Intervalle consonirend, daß hingegen die Töne 8 : 9 einen merklich widrigen Eindruk auf das Gehör machen, und also gewiß dissonirend sind.

Da auch ferner das erste, oder größte Intervall 1 : 2, nämlich die Octave, eine unstreitig vollkommenere Harmonie hat, als das zweyte Intervall 2 : 3 oder die Quinte, diese auch besser harmonirt, als das Intervall 3 : 4 oder die Quarte: so scheint es, daß die Harmonie immer abnehme, je näher zwey in der natürlichen Reihe liegende Töne an einander kommen. Wenn wir uns also folgende Reihe von Intervallen vorstellen:

1 : 2, 2 : 3 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10 u. s. w.

oder nach ihren Namen: die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz, die kleine Terz, die verminderte Terz, (7 : 8 hat keinen Namen) die Secunde: so scheint es, daß die Vollkommenheit der Harmonie immer in dem Maaß abnehme, wie die Zahlen dem Verhältniß der Gleichheit näher rüken, so daß 1 : 2 eine vollkommenere Consonanz ist, als 2 : 3, diese vollkommener als 3 : 4, u. s. f.

*) S. Sayte.

Daß das Dissonirende auf der Stelle, wo das Verhältniß 8 : 9 ist, schon merklich sey, von da an aber immer beschwerlicher werde, und 9 : 10 mehr als 8 : 9, 15 : 16 mehr als 9 : 10 dissoniren, ist eine jedem Ohr sehr merkbare Sache. Wenn man nun ferner auch diese Beobachtung dazu nimmt, daß bey Stimmung der Pfeifen, das Dissoniren zweyer Pfeifen immer beschwerlicher werde, je näher sie dem Unisonus oder dem Verhältniß 1 : 1 kommen: (das Verhältniß 99 : 100, oder noch mehr 999 zu 1000, macht ein ganz unerträgliches Geschwirre, welches, sobald das Verhältniß in die Gleichheit übergeht, sich in die angenehmste Consonanz auflöset;) so wird man von folgenden Sätzen, als von Wahrheiten, die eine untrügliche Erfahrung angiebt, überzeuget.

1. Daß die vollkommenste Consonanz sich in den Tönen, die einerley Höhe haben, zeige, also im Unisonus.

2. Daß die unerträglichste Dissonanz in den Tönen liege, die in Ansehung der Höhe um eine Kleinigkeit von einander unterschieden sind, wie z. E. in solchen, deren Verhältniß wäre 99 : 100.

3. Daß das Widrige dieses Dissonirens immer mehr abnehme, je weiter die Zahlen, die das Verhältniß der Töne ausdruken, von der Gleichheit abweichen, bis es endlich auf einem gewissen Verhältniß ganz verschwindet.

4. Daß alles Dissoniren schon völlig aufgehört habe, wenn die Zahlen so weit aus einander sind, als die,

die, deren Verhältniß durch 5:6 ausgedrukt wird.

5. Daß auf diesem bemeldeten Punkt die Uebereinstimmung schon gefällig werde, und von da immer zunehme, je weiter die Zahlen von dem Verhältniß der Gleichheit abweichen.

6. Daß aber in diesem zunehmenden Consoniren ein höchster Grad sey, (das, was man in der Geometrie ein Maximum nennt) so daß es jenseits desselben wieder abnehme, und daß dieser höchste Grad auf das Verhältniß 1:2 falle, von da an aber immer wieder abnehme, so daß 1:3 schon weniger consonirt, als 1:2.

Wenn wir nun, mit diesen Beobachtungen versehen, die Intervalle in der Ordnung, in welcher die Natur bey Erzeugung des Klanges dieselben hervorbringt, setzen: nämlich so:

1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 6:7, 7:8, 8:9, 9:10 u. s. f.

so sehen wir, daß die Gränzen, wodurch die Consonanzen von den Dissonanzen abgesondert werden, auf die Intervalle 6:7 und 7:8 fallen. Den 8:9 ist schon offenbar eine Dissonanz, 5:6 aber eine Consonanz. Daß das Ohr der geübtesten Meister auch noch das Intervall, 6:7, welches die neuen Harmonisten die verminderte Terz nennen, für consonirend halten, ist an einem andern Orte gezeiget worden.*) Diesemnach bliebe das Intervall 7:8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzscheidung des Gebieths der Consonanzen und Dissonanzen übrig, von welchem man schwerlich sagen könnte, ob es consonirend oder dissonirend sey. Hierin zeiget sich bey der Harmonie eben die Ungewißheit, wie bey allen, blos durch Grade unterschiedenen, Eigenschaften der Dinge. Wer kann sagen, wo eigentlich das Große aufhört und das Kleine anfängt? auf welcher Stufe des Vermögens man aufhört reich zu seyn, oder anfängt arm zu werden? auf welchem Punkt des Wolstandes man aufhört glüklich zu seyn? Darum muß man es nicht seltsam finden, daß in der Musik ein Intervall vorkommt, das weder consonirend noch dissonirend ist. Zum Glüke kommt dieses zweydeutige Intervall auf unserer Tonleiter nicht vor.

Wir haben also nun mit einiger Gewißheit entdekt, wie weit sich das Gebieth der Consonanzen erstreke, und können als einen Grundsatz annehmen, daß die verminderte Terz 6:7 die unvollkommenste, und die Octave 1:2 die vollkommenste Consonanz sey.

Die Intervalle, die größer sind als die Octave, wie 1:3, und alle andre, erfodern keine besondere Betrachtung; denn da bey dem Ton 1 seine Octave 2 auch zugleich mit empfunden wird, so hat das Intervall 1:3 eben die Natur, als die Quinte 2:3, und so ist auch jedes die Octav übersteigende Intervall demjenigen gleich zu schätzen, das entsteht, wenn der untere Ton eine Octave höher genommen wird, z. E. 4:9 dem Intervall 8:9. Wir brauchen also das Gebieth der Consonanzen nicht über die Octave hinaus zu erweitern, und können mit Sicherheit annehmen, daß alle Consonanzen zwischen der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ und der Octave $\frac{1}{2}$ liegen.

Daraus scheinet nun zu folgen, daß jedes Intervall, das kleiner als die Octave, aber doch größer als die verminderte Terz ist, consonirend seyn müsse. Allein dieser Satz bekommt durch diesen besondern Umstand, daß bey jedem Grundton seine Octave und Quinte mit gehört wird, eine

*) S. im Art. Terz, was von der verminderten Terz gesagt worden; wie auch, was im Artikel Dreyklang, vom verminderten Dreyklang gesagt worden.

eine wichtige Einschränkung, aus welcher man begreift, daß die Septime, ob sie gleich innerhalb des Gebieths der Consonanzen liegt, dissonirt. Eigentlich dissonirt sie nicht gegen den Grundton, sondern dessen Octave dissonirt gegen die Septime, mit der sie eine Secunde macht. Daß also C-B, oder C-H nicht consonirt, kommt daher, daß mit C zugleich c gehört wird, B-c aber und H-c kleiner, als 6 : 7 sind. Also können nur die Intervalle consoniren, die, wenn sie größer als 6 : 7 sind, dem Verhältniß 1 : 2 nicht zu nahe kommen.

Damit wir sehen, wie nahe sie diesem Verhältniß kommen können, wollen wir anstatt 1 : 2, das Verhältniß 6 : 12 setzen. Es sey also in einer Octave die unterste Sayte 6, die oberste 12, und man setze zwischen 6 und 12 so viel Sayten als man wolle, z. Ex. noch 11 andere, die durch folgende Zahlen ausgedrukt werden: $6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$, so ist klar, daß auf der Sayte 7 die Consonanzen angehen, und daß die Sayte 10 die letzte seyn würde, weil die andern zwar nicht gegen die Sayte 6, aber gegen seine Octave 12 dissoniren würden. Denn schon das Intervall $10\frac{1}{2}$: 12 oder 21 : 24, ist kleiner als 6 : 7.

Um aber nun der praktischen Kenntniß der Consonanzen näher zu kommen, wollen wir uns das würkliche System der Töne, so wie es in der heutigen Musik gebraucht wird, vorstellen, und die gemachten Beobachtungen darauf anwenden. Es ist folgendermaßen beschaffen: *)

C.	Cis.	D.	Dis.	E.	F.	Fis.	G.	Gis.
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$

A.	B.	H.	c.
$\frac{161}{270}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Hier findet sich das Gebieth der Consonanzen, zwischen den Tönen Dis und B. Das Intervall C — Dis ist schon etwas größer, als 6 : 7, und das Interval B-c oder $\frac{9}{16} : \frac{1}{2}$, das ist 8 : 9, ist kleiner als 6 : 7. Also würde jeder dieser Töne, Dis, E, F, Fis, G, Gis, und A, mit dem Ton C consoniren.

Aber sind denn alle hier zwischen D und B liegende Töne würklich gegen C consonirend? Dieses scheinet aus allen vorhergehenden Beobachtungen zu folgen. Dennoch erkennet jedermann den Tritonus C-Fis und die falsche Quinte Fis-c für dissonirend. Allein dieses scheint nicht daher zu kommen, daß der Ton Fis unmittelbar gegen C, oder das obere c gegen Fis dissoniret, sondern jeder dieser Töne dissonirt gegen den über ihm liegenden halben Ton (G und cis), deren jeder, als die Quinte des tiefern Tones, mit diesem vernommen wird. Nun ist schon aus dem oben angeführten klar, daß ein halber Ton eine sehr starke Dissonanz ausmacht, daher es kommt, daß das Gefühl der wahren Quinte weder den Tritonus noch die falsche Quinte neben sich verträgt; deßwegen sind beyde unter die Dissonanzen zu rechnen.

Die Quarte und Sexte dissoniren zwar mit G auch, dennoch werden sie durchgehends unter die Consonanzen gerechnet; allein nur in der Umkehrung und niemal gegen den eigentlichen Grundton, wie dieses an seinem Orte gezeiget wird. *)

Ueberhaupt also scheinet es, daß jeder Ton, der mit einem angeschlagenen Grundton völlig consoniren soll, auch zugleich mit seiner Octave und seiner Quinte consoniren müsse. Weil nun das kleinste consonirende Intervall die verminderte Terz 6 : 7 ist, so scheinet es, daß die Consonanz des Grundtons weder seiner Octave noch Quinte näher, als eine ver-

*) S. System.

*) S. Dreyklang; Quarte; Sextquarte.

verminderte Terz kommen dürfe, und daß selbst die Sexte nur alsdenn recht consonirt, wenn das Gefühl der Quinte verdunkelt wird.

Hiernächst ist auch dieses noch wol zu bedenken, daß jeder außer der diatonischen Leiter eines Tones liegende Ton, wenn er gleich sonst consonirend wäre, dadurch, daß er dem Ton fremd ist, gleichsam gegen die Tonart dissonirt.

Aus diesen Anmerkungen erhellet, daß die Octave, die Quinte, die Terz, die Quarte und Sexte, consonirende Intervalle sind. Von diesen werden die Octave, die Quinte und die Quarte vollkommene Consonanzen genennt, weil sie keine merkliche Erhöhung vertragen, ohne dissonirend zu werden; die Terz und Sexte aber unvollkommene, weil sie größer oder kleiner seyn können. Denn aus dem vorhergehenden erhellet, daß die Terz von dreyerley Art ist; die Sexte aber ist entweder groß oder klein,*) oder wie kurz vorher angemerkt worden, vermindert.

Die Haupteigenschaft aller Consonanzen besteht, wie schon oben angemerkt worden ist, darin, daß sie an sich etwas Befriedigendes haben, da die Dissonanzen in dem Gehör etwas Beunruhigendes erweken, worauf solche Töne folgen müssen, durch welche die Ruhe wieder hergestellet wird. Daher entsteht in dem Satz der Musik dieser Unterschied zwischen den Consonanzen und den Dissonanzen, da diese eine gewisse bestimmte Fortschreitung von der Dissonanz auf die folgende Consonanz nothwendig machen, so daß die Dissonanz den darauf folgenden Ton einigermaßen ankündiget; da hingegen die Consonanz eben deßwegen, weil sie nichts widriges hat, die Fortschreitung auf den folgenden Ton frey und unbestimmt läßt. Davon kommt es, daß durch die consonirenden Klänge die Ruhestellen in der musikalischen Sprache können hervorgebracht werden.*)

*) S. Sexte.

Es ist bereits erinnert worden, daß consonirende Klänge bisweilen etwas von der Eigenschaft der dissonirenden annehmen, wenn sie dem Tone, darin man ist, fremd sind. Es kann also ein Intervall, oder ein ganzer Accord an sich consonirend seyn, und noch da, wo er gebraucht wird, etwas fremdes und gleichsam dissonirendes empfinden machen. So empfindet man z. Ex. wenn der Gesang in C dur angefangen und eine Weile fortgesetzt worden ist, bey dem D Accord mit der großen Terz, wiwol er an sich consonirend ist, etwas fremdes, das die Harmonie nach G dur lenket,**) gerade, wie die Dissonanzen auf die folgende Harmonie führen. Hieraus ist zu sehen, daß jede Harmonie, die nicht aus der Tonart, darin man ist, genommen wird, wenn sie auch sonst ganz consonirend ist, einigermaßen die Eigenschaft einer dissonirenden Harmonie an sich nimmt. Und daraus läßt sich auch begreifen, wie ein ganzes Stük aus lauter consonirenden Harmonien könne gesetzt werden, ohne den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Verschiedenheit der harmonischen Einschnitte und Ruhepunkte zu verlieren. In solchen Stüken vertritt das geringere Consoniren die Stelle der dissonirenden Klänge.

Contrapunkt.

(Musik.)

Bedeutet nach seinem Ursprung, die Kunst, zu einem gegebenen einstimmigen Choralgesang, noch eine oder mehrere Stimmen zu verfertigen. Weil die ältern Tonsetzer sich anstatt der

*) S. Cadenz.

**) S. Ton.

der Noten, die itzt gebräuchlich sind, bloßer Punkte zu Bezeichnung der Töne bedienten, so wurde ein einstimmiger Gesang durch eine Reyhe Punkte, auf verschiedene Linien gesetzt, ausgedrukt: um also noch eine Stimme dazu zu setzen, mußte gegen diese Reyhe noch eine andre, und also gegen jeden Punkt noch einer gesetzt werden.

Daher ist es gekommen, daß man durch das Wort Contrapunkt auch das Setzen selbst, oder die Kunst des Satzes verstanden hat. Diejenigen Bücher also, welche die Regeln des Contrapunkts erklären, sind eigentliche Anleitungen zu dem reinen Satz, in so fern er blos die Harmonie betrifft. Dieses geht auf den weitern Sinn des Worts.

In einem engern Verstand bedeutet es die besondere Art des Satzes, nach welchem die Stimmen gegen einander können verwechselt, und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer gesetzt werden, so daß jeder Ton darin um eine Octave, None, Decime u. s. f. tiefer oder höher gesetzt wird. Wenn dieses ohne Verletzung der Harmonie geschehen soll, so müssen gleich anfänglich die Stimmen, in der ersten Anlage nach gewissen Regeln verfertiget seyn. Wofern dieses nicht geschieht, so kann auch die Verwechslung der Stimmen nicht statt haben.

Der Contrapunkt im weitern Sinn, bey dem auf keine Verwechslung gesehen worden, wird auch der gemeine oder der einfache Contrapunkt genennt; der andre, dessen Stimmen zur Verwechslung eingerichtet sind, wird der doppelte oder überhaupt der vielfache Contrapunkt genennt; je nachdem zwey, drey oder mehr Stimmen, zur Verwechslung geschikt sind.

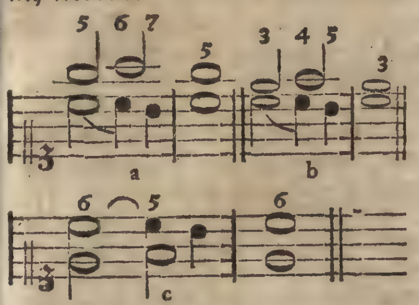
Auch der einfache Contrapunkt ist zwey- drey- oder mehrstimmig, und so, daß entweder in allen Stimmen die Noten von einerley Geltung sind, oder daß auf jede Note der gegebenen Hauptstimme in den andern Stimmen zwey oder vier Noten stehen u. s. f. Er ist entweder ganz frey, in welchem Falle blos darauf gesehen wird, daß die Stimmen eine reine Harmonie gegen einander haben; oder an gewisse Regeln gebunden. Diese Regeln befehlen entweder, daß die Stimme des Contrapunkts die Hauptstimme mit mehr oder weniger Genauigkeit nachahmen soll; (daher die Nachahmungen und die Canones entstehen;) oder daß sie eine der Hauptstimme entgegengesetzte Bewegung haben soll;*) oder daß sie sich rükwärts bewegen soll.**) Wer den reinen Satz lernen will, muß dabey anfangen, daß er sich fleißig im einfachen Contrapunkt jeder Art übet. Dazu findet ein Anfänger eine ziemliche vollständige Anweisung, mit einer großen Menge Beyspiele begleitet, in dem Werke, das der ehemalige kaiserliche Capellmeister Fux unter dem Titel: Gradus ad Parnassum, herausgegeben hat.†) Es ist jedem, der in der Musik zu einiger Fertigkeit des reinen Satzes zu gelangen wünschet, anzurathen, die Uebungen eines solchen Contrapunkts mit großem Ernst zu treiben.

Weil man gegenwärtig von diesem Contrapunkt meistentheils unter dem Namen der Uebungen in der Composition spricht, so braucht man das Wort Contrapunkt itzt fast allezeit in dem andern engern Sinn. Man sagt: es seyen in einer Symphonie, in einem Concert u. s. f. Contrapunkte angebracht, wenn man sagen will, es seyen Stellen darin, wo die Stimmen gegen einander verwechselt worden.

Der

*) Contrapunct. in motu contrario.
**) C. P. motu retrogrado.
†) Vien. 1725. f. deutsch von L. Mizler. Leipz. 1742. 4.

Der Begriff dieses Contrapunkts wird durch folgende Vorstellung deutlich werden:

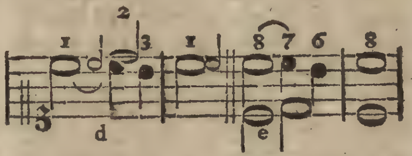


Der zweystimmige Gesang, der hier bey a vorgestellt ist, steht bey b und bey c im Contrapunkt. Die obere Stimme bey c ist der Hauptgesang.*) Dieser hat bey a eine höhere Stimme zur Begleitung, welche gegen die Hauptstimme die Intervalle 5, 6, 7, 5, ausmacht. Bey b ist die begleitende obere Stimme um eine Terz herunter gesetzt. Dieses nennt man den Contrapunkt in der Terz. Dadurch ändern sich die Intervalle, die 5 wird 3; 6 wird 4; 7 wird 5; dennoch bleibt alles harmonisch richtig. Bey c ist die begleitende Stimme eine Octave tiefer, als bey b gesetzt, und der Satz c ist gegen b im Contrapunkt der Octave, wodurch die Intervalle, wie die darüber geschriebene Zahlen deutlich zeigen, ganz verändert werden, ohne irgend eine Unrichtigkeit in der Harmonie zu verursachen. Eben dieser Satz ist bey c gegen den bey a im Contrapunkt der Decime.

Also ist der Contrapunkt in der Decime anzusehen, als wenn er aus einer wiederholten Versetzung, erst in der Terz und denn noch einmal in der Octave, entstanden wäre. Eben so ist der Contrapunkt der Duodecime erst ein Contrapunkt in der Quinte, und denn von da aus noch in der Octave.

*) Cantus firmus.

Vorher ist der bey a stehende Satz, bey b in den Contrapunkt der Terz, und bey c in den Contrapunkt der Decime versetzt worden; hier nun ist er bey d in den Contrapunkt der Quinte, und bey e in den Contrapunkt der Duodecime gesetzt.



Wenn man sehen will, wie sich die Intervalle in jedem Contrapunkt verändern, so darf man nur, wie in folgenden zwey Beyspielen, zwey Reyhen Zahlen, von 1 bis auf das Intervall, in welchem der Contrapunkt gemacht wird, in verkehrter Ordnung unter einander schreiben.

Für den Contrapunkt in der Terz.

3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Für den Contrapunkt in der Duodecime.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

In diesen Beyspielen stellt die eine Reyhe die Intervalle vor, wie sie sind, ehe die Versetzung in den Contrapunkt geschieht; die andre Reyhe zeiget, was durch den Contrapunkt aus jedem Intervall wird. Also wird durch den Contrapunkt in der Duodecime die Octave zur Quinte, die Septime zur Sexte u. s. f. oder umgekehrt, die Quinte zur Octave, die Sexte zu Septime u. s. f.

Der Contrapunkt in der Octave verdienet besonders vorgestellt zu werden:

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

denn daraus erhellet, daß die Dissonanzen in der Umkehrung auch dissoniren, und die Consonanzen consoni-
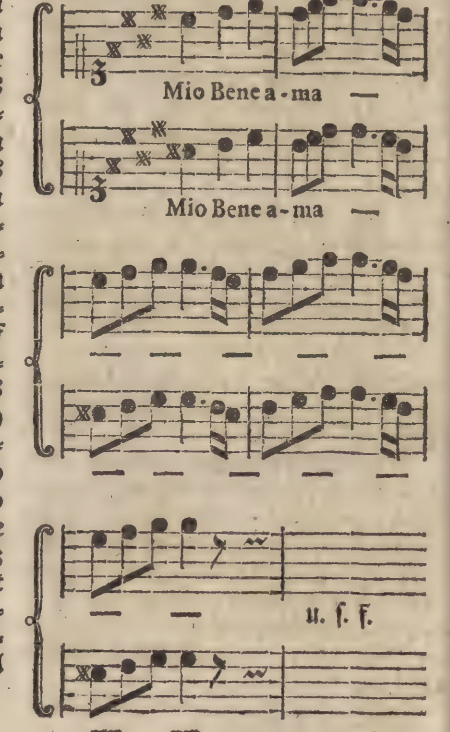
rend bleiben, außer der Quinte, welche in die dissonirende Quarte übergeht.*) Aus diesem Grunde ist der Contrapunkt in der Octave der leichteste; denn er erfodert weiter keine Vorsichtigkeit, als daß beym Satz die Quinte mit der gehörigen Vorbereitung angebracht werde, damit sie in der Umkehrung als eine vorbereitete Dissonanz erscheine.

Die fünf erwähnte Contrapunkte, nämlich in der Terz, in der Quinte, in der Octave, in der Decime und in der Duodecime, lassen sich in jedem Gesang anbringen, und der Setzer wählt allemal denjenigen, der der Stimme, für welche er setzet, am angemessesten ist.

Dieser doppelte Contrapunkt hat zwar seinen Hauptsitz in Fugen, Moteten und Chören, die daher bey der großen Einfalt des Gesanges ihre Mannigfaltigkeit bekommen. Man würde sich aber sehr irren, wenn man glaubte, daß dieser Theil der Kunst für die Musik des Theaters und der Cammer unnütz sey. Weder ein Duet noch ein Trio, kann ohne die Künste des Contrapunkts gut werden, der überhaupt in allen Fällen, wo zwey oder mehr concertirende Stimmen vorkommen, schlechterdings nothwendig wird. Man setze, daß zu der ersten Hauptstimme eine zweyte, ohne Rüksicht auf die Regeln diese Contrapunkts, gesetzt werde. Nach der Natur des Duets und des Trio**) muß hernach die zweyte Stimme den Hauptgesang führen; die erste Stimme wird einigermaßen die begleitende, und nimmt also die Stelle ein, die die zweyte Stimme vorher gehabt hat; deßwegen muß ihr Gesang versetzt werden. Wie kann dieses aber angehen, wenn er zu einer solchen Versetzung, (wodurch jedes Intervall seine Natur verliert) nicht vorher eingerichtet ist.

Diejenigen also, die sich, wegen eines falschen Begriffs, den sie sich vom Contrapunkt machen, einbilden, er bestehe blos aus pedantischen Künsteleyen, und sey dem gefälligen Gesang hinderlich, betrügen sich gar sehr. Er kann mit dem schönsten Gesang verbunden werden.

Häufige Beyspiele findet man in allen Duetten des Capellmeisters Grauns, wo der süßeste Gesang in Contrapunkte versetzt ist, ohne das geringste von seiner Schönheit zu verlieren. Wir wollen zum Beyspiel dessen, und zugleich zur Erläuterung des Gebrauchs der Contrapunkte nur einen einzigen besondern Fall anführen. Folgendes ist aus einem Duet der Oper Europa galante genommen.
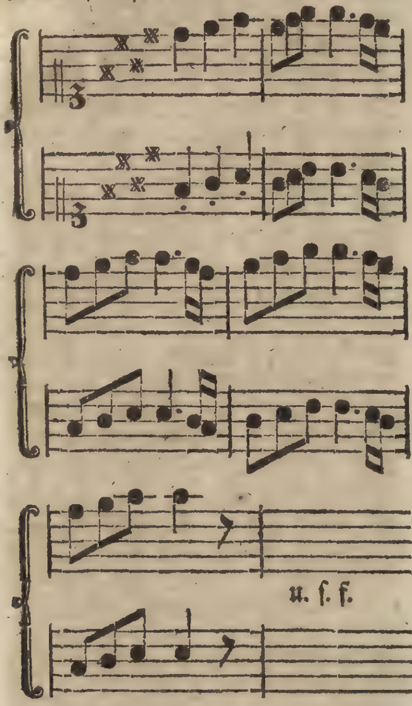


Diesen

*) S. Quarte.

**) S. Duet.

Diesen reizenden, in Terzen fortgehenden Gesang, findet man etwas besser hin in dem Contrapunkt der Octave, also:



Hier hat nun die zweyte Stimme den Hauptgesang genommen, und die erste Stimme sollte nunmehr diese Hauptstimme eine Terz tiefer haben, und also die Töne so nehmen, wie sie hier im ersten Takt mit Punkten bezeichnet sind. Dadurch aber würde der höhere Discantist oder Sopranist mit seiner Stimme unter den tiefern gekommen seyn, und wol gar nicht mehr haben singen können. Damit er also auf einer Höhe bliebe, die seiner Stimme angemessen ist, mußte die Stimme, deren Anfang hier mit Punkten angezeiget ist, um eine Octave höher genommen, das ist, sie mußte in den Contrapunkt der Octave versetzt werden.

Wer sich die Mühe geben will, die Ouvertüren eines Händels, die Duette und Chöre eines Grauns anzusehen, der wird finden, daß die Künste des Contrapunkts überall darin angebracht sind. Durch die mannigfaltige Harmonie, die bey einerley Tönen vermittelst der contrapunktischen Versetzungen erhalten wird, bekommen die Arbeiten solcher Meister eine immer abwechselnde Schönheit, die niemand, der in diesen Künsten unerfahren ist, erreichen kann.

Dieser doppelte Contrapunkt erfodert, außer der genauen Kenntniß der harmonischen Regeln, eine große Fertigkeit in der Ausübung derselben. Man muß schon, indem eine Hauptstimme gesetzt wird, auf einen Blik jede Veränderung übersehen können, die durch die Umkehrung jeden einzeln Ton, sowol für sich, als in der Verbindung mit andern betreffen wird.

Es ist bereits erinnert worden, welche Contrapunkte die brauchbarsten seyen. Die andern Arten sind deßwegen nicht ganz unnütze; denn sie können bisweilen den, der sie recht versteht, aus harmonischen Verlegenheiten ziehen. Aber sie blos darum zu setzen, weil sie schwer sind, und z. B. eine lange Stelle in den Contrapunkt der Undecime zu bringen, und noch außerdem Nachahmungen in gerader, verkehrter und rükgängiger Bewegung zu machen, sind Dinge, die man den musikalischen Pedanten überlassen muß.

Wer sich von der besondern Beschaffenheit aller Arten Contrapunkte unterrichten will, der kann eine ziemlich vollständige Anweisung in Marpurgs Abhandlung von der Fuge finden;*) die bey allen Arten des doppelten Contrapunkts nöthigen Regeln aber hat niemand so deutlich und so vollständig entwikelt, als Kirnberger im zweyten Theile seiner

*) Berl. 1753-1754. 4. 2 Th.

seiner Kunst des reinen Satzes,*) dahin ich die Liebhaber verweise.

* *

Ausser denen, bey dem Artikel Satz, Setzkunst angeführten, hierher gehörigen Werken, handeln vom Contrapunkt besonders: L'arte dell' Contrapunto, ridotta in Tavole, dall P. D. Giov. Mar. Artusi, Ven. 1586-1589. 2 Th. 4. verm. ebend. 1598. 4. — Regola dell' Contrapunto, dall P. Camillo Angleria . . . Mil. 1622. 4. — Primo scalino della scala di Contrapunto, di Orat. Scaletta, Nap. 1622. 4. — El Porque de la Musica . . . Contrapunto y Composicion por And. Lorente, Alcala 1672. fol. — Documenti armonici di D. Angelo Berardi, Bol. 1687. 4. — Il Musico pratico di Giov. Mar. Buononcini, deutsch, Stuttgard 1701. 4. — Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen, von Ch. Ph. Em. Bach, nebst dazu gehörigen Tabellen, im 3ten B. S. 167 von Marpurgs Beyträgen. — Saggio sopra le leggi del Contrapunto, del Conte Giord. Riccati, Ven. 1762. 8. — Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico del Contrapunto, sopra il Canto fermo, Bol. 1774 — 1775. 4. (von dem P. Martini) — — Ob die Alten den Contrapunct gekannt, oder nicht, darüber ist lange gestritten worden. Für ihre Kenntniß desselben, haben sich erklärt: Franc. Gafurio (in s. Werke, Practica musicae utriusque cantus, Mediol. 1496. f. Ven. 1512. f.) Gius. Zarlino (in s. Istituzioni e dimostrazione armoniche, Ven. 1571. 4. 2 B. und im 1ten und 2ten B. s. Opere, ebend. 1589. 4.) Giovb. Doni (in dem Compendio . . . de' generi e de' modi della musica, Rom. 1635. 4. in der Schrift de praestantia Music. vet. Flor. 1647. 4. u. a. a. O. m.) Js. Vossius, Zac. Tevo (in s. Musico Testore, Ven. 1806. f.) Fraguier (in einem Mem. in dem 2ten B. der hist. de l'Acad. des Inscript. Stillingfleat (in den Principles and power of Harmony) Wider ihre Kenntniß desselben: Glareanus, oder Heinr. Lorit (in s. Δοδεκαχορδον, Bas. 1547. fol.) Franc. Salinas (in s. W. de Musica, Salamanca 1577. f.) Frc. Bottrigari (in s. Melone, Ferrara 1602. 4.) Giov. Mar. Artusi (in dem oben angeführten Werke) Piet. Cerone (in El Melopeo y Maestro, Tractato de Musica theorica y pratica; Nap. 1613. f.) Mersennus (in s. Harmonicor. Libr. Lutet. 1636. fol.) Cl. Perrault (jedoch mit einiger Einschränkung, in s. Dissertat. de la Musique des anc. im 2ten B. s. Essais de Physique, Par. 1680. 4.) Wallis (in dem Anhange zu s. lat. Uebers. der Harmonicor. des Ptolomäus, L. 1682. 4. und in den Philosoph. Transact. vom J. 1698.) Giov. Andr. Bontempi (in s. Storia della Musica, Perugia 1695. f.) Burette (jedoch mit einiger Einschränkung, in s. Dissertat. sur la Symphonie des Anc. im 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) der P. Bougeant (in s. Dissert. sur la Musique des Grecs et des Latins in dem 7ten B. der Bibl. Franc. ou histoire litter. de la France, Amst. 1723. 12. und in den Mem. de Trevoux, Oct. 1725.) der P. Cerceau (in s. Dissertationen in den Mem. de Trevoux, Nov. 1728. Jan. und Febr. 1729.) Giovb. Martini (in s. Storia della Musica, Bol. 1757 u. f. fol. 2 B.) Fr. W. Marpurg (mit einiger Einschränkung, in s. krit. Einleitung in die Gesch. und Lehrs. der alten Musik, Berl. 1759. 4.) J. J. Rousseau (in s. Wörterbuch) Ch. Burney (in s. General history of Music, Lond. 1776 u. f. 4.) dergestalt, daß die Sache ziemlich, zum Nachtheile der Alten entschieden zu seyn scheint. — Die ältesten, bekannten Contrapunctisten sind, Francone, Marchetto di Padua, und Joh. de Muris, — —

*) Berl, 1776-1777. 4.

Copey.

(Zeichnende Künste.)

Ein Werk, das in allen seinen Theilen nach einem andern Werk der zeichnenden Künste verfertiget worden. Das ursprüngliche Werk, nach welchem die Copey gemacht wird, heißt das Original. Der Künstler, welcher ein Original verfertiget, arbeitet nach einem Bild, das seine Phantasie entworfen hat, oder das er in der Natur vor sich stehet. Bey der Darstellung und Bearbeitung desselben muß er beständig nachdenken, wie er seinem Werk das Leben und den Geist geben könne, den das Urbild in seiner Phantasie oder in der Natur hat. Seine Arbeit ist eine beständige Erfindung, insonderheit, wenn das Werk ein Gemählde, oder ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferstich ist. Denn da in diesen Werken nicht die Sache selbst, die man vor sich hat, wie in der Bildhauerkunst, sondern etwas ganz anders, nämlich ein bloßer Schein desselben, darzustellen ist, so gehört zu jedem Strich des Pinsels oder des Grabstichels Erfindung. Der Mahler sieht Farben vor sich, und muß andre Farben erfinden, die ihnen ähnlich sind; er bemerkt ein allgemeines Licht, welches auf einmal den Gegenstand in der Natur so erleuchtet, daß einige Theile hell, andre dunkel sind, in seinem Werk muß er auf eine jede Stelle das Helle und Dunkle besonders den Farben einverleiben; er sieht alles erhoben und körperlich, und er muß im Flachen das Körperliche darstellen. Der Copist hingegen hat überall schon ein Werk von eben der Beschaffenheit, wie das seinige ist, vor sich, und hat keine von den Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeister sein Werk der Natur ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken ist auf das gerichtet, was ein andrer ihm vorgedacht hat.

Hieraus folgt erstlich, daß es unendlich leichter ist, eine gute Copey, als ein gutes Original zu machen. In der That findet man, daß oft ganz mittelmäßige Künstler sehr gut copiren. Zweytens folget daraus, daß die Copey immer von geringerer Schönheit, als das Original sey, weil der Copist, der in einem ganz andern Geist, als sein Vorgänger arbeitet, unmöglich so denken kann, wie jener gedacht hat. Der größte Unterschied muß sich darin zeigen, daß in dem Original mehr Freyheit ist, weil alles mit Gewißheit bearbeitet worden, und aus der Quelle geflossen ist; da der Copist seine Gedanken nach den Gedanken des andern hat zwingen müssen. Der Originalmeister ist bisweilen zufälliger Weise auf ein Mittel gefallen, das der Copist unmöglich errathen kann; er wählt ein anderes und die Würkung muß auch etwas verschiedenes seyn. Jener stellt seine eigene Erfindung dar, sein Geist ist währender Arbeit thätiger, seine Einbildungskraft erhitzter; daraus aber entstehet eine freyere Ausübung: dieser bleibt kalt, und muß kalt bleiben, um nichts zu übersehen, und dadurch wird alles langsamer und gekünstelter. Er muß seine eigene Bearbeitung, seine Art den Pinsel zu führen, verleugnen, und eine fremde Art annehmen. Ueber dem allem ist in jedem schönen Werk der Kunst vieles, das man zwar undeutlich fühlen, aber niemal deutlich beschreiben oder denken kann, das mehr vom Geschmak des Künstlers, oder von einer glüklichen Hand, als von deutlicher Erkenntniß herkommt. Dieses kann kein Copist erreichen, weil er es nicht deutlich erkennen kann. Diesem zufolge muß von dem Geist und dem Feuer des Originals nothwendig in der Copey sehr viel zurüke bleiben. Es giebt in Gemählden noch Fälle, da die Würkung der Farbe von etwas ver-

borgenem herkommt, da eine unten liegende Farbe durch die obere durchschimmert. Sehr oft kann niemand errathen, was unter der obersten Deke der Farbe liegt, und folglich kann dieselbe Würkung in der Copey nicht erreicht werden.

Daher geschieht es, daß feine Kenner sich selten über Copeyen betrügen, und bald entdeken, daß ein Stük nicht Original sey; wiewol man auch so gute Copeyen hat, daß nur die erfahrensten Kenner sie von den Originalen zu unterscheiden wissen. Die Gewinnsucht derer, welche aus der Kunst ein Gewerbe machen, hat eine unzählige Menge Copeyen hervorgebracht, die statt der Originale verkauft werden. Liebhaben der Kunstsachen, die selbst nicht feine Kenner sind, werden täglich damit betrogen. Bey kostbaren Gemählden braucht man die Vorsichtigkeit, sie nicht eher für Originale anzunehmen, bis man von einigen der erfahrensten Kenner gültige Zeugnisse darüber hat.

Daß die Copeyen der Werke grosser Meister insgemein sehr weit hinter den Originalen zurükbleiben, berechtiget die abergläubische Verachtung, die einige Liebhaber für alle Copeyen haben, gar nicht. Es giebt Leute, die ein ganz schlechtes, oder durch die Zeit verdorbenes Original, der besten Copey vorziehen, und bey jedem Gemählde, ehe es ihnen einfällt seine Schönheit zu beurtheilen, erst untersuchen wollen, ob es ein Original sey oder nicht. Fällt der Verdacht einer Copey darauf, so verschwindet bey ihnen jeder Begriff von Schönheit und Werth. Wahre Kenner der Kunst beurtheilen ein Gemähld aus dem, was sie darin sehen, aus dem, was es an sich hat, und nicht nach dem Namen dessen, der es gemacht hat. Was von der Kenntniß und dem Geschmak eines Menschen zu halten sey, der sich nicht eher getraut, etwas für schön oder schlecht auszugeben, bis er weiß, ob es Original oder Copey ist, darf nicht erst durch eine Untersuchung gelehrt werden: er gehört unter die Verehrer der Reliquien.

Copiren.

(Zeichnende Künste.)

Ein Werk der zeichnenden Künste, welches ein andrer verfertiget hat, genau nachmachen. Das Copiren der besten Werke ist eine Uebung, welche man angehenden Künstlern auf das Beste zu empfehlen hat. Es ist kaum möglich alle Schönheiten und Vorzüge eines guten Werks einzusehen, bis man versucht hat, es nachzumachen. Erst dabey zeigen sich die Schwierigkeiten, die Bemühungen und das Nachdenken, wodurch das Original entstanden ist. Man wird beym Copiren in die Nothwendigkeit gesetzt, auf alles genau Achtung zu geben, dadurch entdekt man Schönheiten und Fehler, die sonst nicht würden bemerkt worden seyn. Diese darzustellen, muß der Copiste nothwendig selbst mit der ganzen Anstrengung des Geistes, den Geheimnissen der Kunst nachspühren. Man bekommt dadurch eine Fertigkeit sowol das Schöne als das Fehlerhafte schneller zu entdeken, die äusseren und inneren Sinnen werden geschärft.

Nach dem Zeugniß verschiedener Künstler, entdekt man oft erst bey der sechsten oder siebenten Nachzeichnung gewisser Werke, Schönheiten, die man bey dem vorhergehenden Copiren noch übersehen hatte. Indem man aber die vornehmsten Werke der Kunst copirt, lernt man nach und nach so denken, und sich so ausdrüken, wie die großen Meister gethan haben. Wer aber durch Copiren seinen Geschmak und seine Fertigkeiten zur Vollkommenheit bringen will,

der muß nicht sclavisch copiren. Er muß sich nicht vorsetzen, die Handgriffe der Originalmeister, das Mechanische der Kunst allein zu errathen, sondern vielmehr sich bestreben, ihren Geist und ihren Geschmak sich zuzueigen. Man muß nicht suchen Copeyen zu machen, die alles Aeußerliche der Originale an sich haben, sondern fürnehmlich den Geist derselben auf eine uns eigene Art zu erreichen suchen.

Corinthische Ordnung.

(Baukunst.)

Eine von den drey griechischen oder von den fünf üblichen Säulenordnungen, welche an der corinthischen Säule zu erkennen ist.*) Weil diese Säule von allen die zierlichste, aber auch zugleich die schlankeste und schwächeste von allen ist, so ist diese ganze Säulenordnung auch am meisten verzieret, und wird da gebraucht, wo die Pracht und Zierlichkeit sich über die Festigkeit des Gebäudes etwas ausnehmen sollen, nämlich an höhern Geschossen prächtiger Gebäude; oder inwendig in den Verzierungen der Sääle, oder überhaupt da, wo das Gebäude mit einem reichen Ansehen zu bekleiden ist, weil die Baukunst nichts reicheres als diese Ordnung hat.

Die ganze Ordnung, wenn Säulenstühle dabey gebraucht werden, ist dreyßig Model hoch, wovon die Säulenstühle vier, die Säule selbst zwanzig, und das Gebälke sechs Model hoch sind. Das Gebälke muß in dieser Ordnung mehr Zierrathen, als alle andre haben, um mit der zierlichen Säule übereinzustimmen. Der Fries kann mit Schnitzwerk verziert werden. Auch haben die römischen Baumeister fast alle runde Glieder des Gebälkes mit Laubwerk verziert, welches wir aber nicht gut heißen. Man muß die Feinigkeit dieser Ordnung hauptsächlich darin suchen, daß man ihr die Einmischung kleinerer Glieder mehr als andern erlaubet.

*) S. Ordnung; Corinthische Säule.

Der Name scheinet anzuzeigen, daß diese Ordnung in Corinth erfunden worden; und das Ueppige das sie einigermaßen an sich hat, kommt gut mit der bekannten Ueppigkeit, wodurch diese Stadt sich von allen griechischen Städten ausgezeichnet hat, überein. Nach Winkelmanns Bemerkung geschieht der corinthischen Säulen zum erstenmale, bey Gelegenheit des Tempelbaues zu Tegea, den Scopas in der 96 Olympias übernommen hat, Erwähnung.

Corinthische Säule.

Die zierlichste Art Säulen, die in der Baukunst gebraucht werden. Ihr Hauptcharakter ist ein hohes Capiteel, mit drey übereinander stehenden Reyhen Acanthus-Blättern, und verschiedenen zwischen denselben heraus wachsenden Stengeln geziert, die sich oben an dem Dekel in Schnekenformen zusammenwikeln. Solcher Schneken sind auf jeder Eke des Dekels zwey, und zwey auf jeder Seite zwischen den Eken, und also in allem acht Paar. Anstatt der Acanthus-Blätter brauchen einige Baumeister bisweilen auch andre, welche aber dem Capiteel ein etwas schwereres Ansehen geben. Allein die dreyfache Reyhe der Blätter und die acht Paar Schneken sind allemal das gewisseste Kennzeichen dieser Säule.

In Ansehung ihrer Verhältniß gehört sie zu den höhern Säulen. Ihre ganze Höhe ist ohngefehr 20 Model, der Fuß hat einen, das Capiteel zwey und einen Drittheil, das übrige ist für den Stamm. Man giebt dieser Säule entweder einen attischen Fuß, oder einen eigenen, der aus vie-

len Gliedern besteht, deren Ordnung und Verhältnisse aber nicht ganz bestimmt sind. Der Stamm wird oft mit Canelüren ausgehölt.

Weil diese Säule die zierlichste und feinste von allen ist, so leidet sie auch Verzierungen der kleinern Glieder, welche von den römischen Baumeistern sehr häufig angebracht worden. Doch scheint dieses dem großen Geschmak zuwider.

Den Namen hat sie von der Stadt Corinthus, wo sie, nach der bekannten Erzählung des Vitruvius, von dem Bildhauer Callimachus erfunden worden; wenn anders die Geschichte ihrer Erfindung nicht ein bloßes griechisches Mährchen ist. Der Jesuit Villalpandus*) hat beweisen wollen, daß die Säulen am Tempel zu Jerusalem, sowol in den Verhältnissen, als in den Hauptverzierungen wenig von der, lange nachher erst von den Griechen gebrauchten, corinthischen Säule unterschieden gewesen. Diesemnach könnte diese Säule wol eine phönizische Erfindung seyn. Vielleicht hat Callimachus blos die Art der Blätter verändert, und Acanthusblätter anstatt der Palmen oder andrer Blätter eingeführt. An einer alten ägyptischen Säule, die Pokok **) abgezeichnet hat, ist der erste Ursprung des corinthischen Capiteels nicht undeutlich zu sehen, indem schon Laubwerk, als wenn es über den Rinken herausgewachsen, längst dem Knauf in die Höhe steiget, unter dem Dekel sich sanft umbeuget, und etwas, das den corinthischen Schneken gleichet, vorstellt.

Haben etwa die im Orient so sehr gemeinen Palmenbäume, die im ersten Anfang der Baukunst statt der Säulen gebraucht worden, zu diesem Laubwerk an dem Capiteel Anlaß gegeben? Es ist sonst schwer zu sagen, warum eben dieser Theil der Säule eine solche Zierrath bekommen habe. Im übrigen giebt diese Säule ein schönes Beyspiel von der geschikten Abwechslung, und der, dem Geschmak so nöthigen, Mannigfaltigkeit der Theile. Das Gerade und Runde, das Glatte und Gebogene, das Einfache und Gezierte wechseln darin auf die angenehmste Weise mit einander ab.

*) De apparatu templi Salomonis.

**) Beschreibung des Morgenlands.

Corridor.

(Baukunst.)

Ein langer und schmaler Gang in einem Gebäude, der längs einer Reyhe von Zimmern liegt, damit jedes einen besondern Ausgang dadurch gewinne. Er dienet also blos zur Bequemlichkeit der einzeln Ausgänge aus den Zimmern, und wo diese nicht verlangt werden, da ist er unnöthig. In Hospitälern, Clöstern und überhaupt solchen Gebäuden, wo jedes einzele Zimmer für sich einen Ausgang haben muß, sind sie unumgänglich nothwendig. In gemeinen Wohnhäusern, oder Pallästen, sind sie deßhalb unbequem, weil dadurch die Zimmer zu frey an einem Gange liegen, wohin jedermann kommen kann, so daß man in den Zimmern weder still noch einsam genug seyn kann. Kleine Corridore, die nur hier und da einigen Zimmern besondere Ausgänge verstatten, sind sehr bequem und gehören mit unter die Dinge, auf welche ein Baumeister bey der Anordnung der Gebäude am allersorgfältigsten zu sehen hat. Sie müssen aber so verstekt seyn, daß nicht leicht Fremde, oder Diebe, die sich in ein Haus einschleichen möchten, dahin kommen können.

Courante.

(Musik.)

Ein ursprünglich zum Tanzen gemachtes Tonstük, das aber auch blos für Instrumente gesetzt wird, fürnehmlich in der neuen Zeit, da der Tanz, welcher Courante genennt wird, abgekommen ist. Es wird in $\frac{3}{2}$ Takt gesetzt, mit zwey Wiederholungen. Seinen Charakter setzt Mattheson in dem Ausdruk eines hoffnungsvollen Verlanges, und versichert diesen Charakter in einer Menge Couranten, von verschiedenen Verfassern, bestimmt bemerkt zu haben. *)

*) S. Tanz.

Cupel.

(Baukunst.)

Vom italienischen Cupola. Ein Gewölbe, welches das Dach über ein rundes Gebäude ausmacht. Viele Tempel der Alten waren rund, und konnten also nicht wol andre als halbkugelrunde, folglich gewölbte, Dächer haben; also ist die Cupel eine Erfindung des Alterthums. Wie überhaupt die runden Gebäude in Ansehung der Figur die schönsten sind, so sind auch die Cupeln die schönsten Dächer. Etliche hohe Gebäude mit Cupeln geben von weitem einer Stadt ein großes Ansehen, welches durch die Menge der hohen spitzigen Thürme nie zu erhalten ist. Es scheinet, daß die elliptische Form, da die Höhe der Cupel ihre Breite in etwas übertrifft, nicht nur wegen des angenehmeren Ansehens, sondern auch wegen der größern Festigkeit des Gewölbes, der Form einer halben Kugel vorzuziehen sey.

Die Cupel wird aber nie ganz zugewölbt, sondern gegen den Scheitel offen gelassen, damit das Licht durch diese Oefnung hinein falle. Diese Oefnung bleibt entweder ganz unbedekt, wie in dem ehemaligen Pantheum in Rom, itzt Sta. Maria Rotonda genannt, oder es wird auf dieselbe noch ein kleines an den Seiten offenes Thürmchen, dem man den Namen einer Laterne giebt, darauf gesetzt.

Inwendig werden die Cupeln, entweder durch eine schöne Eintheilung in Felder, und Anbringung verschiedener verguldeter Zierrathen, wie die Cupel der eben erwähnten Rotonda,*) oder durch Dekengemählde verzieret. Zu solchen Gemählden schiken sie sich auch ungemein viel besser, als die flachen Deken, (die wir auch mit dem französischen Namen Platfonds zu nennen pflegen,) weil die Figuren nicht dürfen so verkürzt vorgestellt werden.

Man macht auch Cupeln von Zimmerarbeit, und hat dabey den Vortheil, daß die Mauren des Gebäudes nicht so sehr stark seyn dürfen, als die steinernen Gewölber sie erfodern. Inwendig wird das Gespärre verschaalt; aber dadurch geht ein großer Theil des Raumes verloren. Sollten diese Cupeln inwendig die Form einer halben Kugel behalten, so muß von außen die Höhe beträchtlich größer, als die Breite seyn, wodurch sie mehr eyförmig als kugelförmig werden; es sey denn, daß man, wie bey der catholischen Kirche in Berlin, die Sparren aus lauter krumm gewachsenen Bäumen mache, in welchem Fall die Cupel beynahe die kugelrunde Form von außen behalten kann.

*) S. Des Gaudets les plus beaux batimens de Rome.

D.

D.

(Musik.)

Der Buchstabe, womit wir den zweyten diatonischen Ton des heutigen Systems bezeichnen, der in der Solmisation re genennt wird.*) Wenn man in einem Gesang diesen Ton zum ersten Ton der Tonleiter annimmt, so sagt man, das Stük gehe aus dem Ton D. Dieses kann auf zweyerley Weise, nach der grossen oder kleinen Tonart geschehen: im ersten Fall wird die Tonart D dur, im andern D moll genennt. Diese Tonart ist etwas unvollkommen, weil die kleine Terz auf den Grundton DF um ein ganzes Comma zu niedrig ist.**)

Da Capo.

(Musik.)

Bedeutet vom Anfang, und wird am Ende solcher Tonstüke geschrieben, von denen der erste Theil wiederholt wird, dergleichen fast alle Arien sind. Man braucht diese beyden Wörter auch als ein einziges Wort, womit man den ersten Theil eines Tonstüks bezeichnet, in so fern derselbe wiederholt wird. So sagt man z. B. Dieser Sänger hat im Dacapo artige Veränderungen angebracht.

Dach.

(Baukunst.)

Der oberste Auffsatz auf einem Gebäude, der den innern Raum desselben vor dem einfallenden Regen, Staub und Sonnenschein verwahrt, und das auffallende Wasser empfängt und ableitet. Das Dach gehört also nicht zu der Schönheit eines Gebäudes, sondern ist ein nothwendiges Uebel; daher es in den Ländern, wo es selten, und niemals stark regnet, wie in Aegypten und andern türkischen Provinzen, gar nicht auf die Gebäude gesetzt wird. An den Orten, wo wenig Regen oder Schnee fällt, oder wo man die Unkosten nicht spahrt, das Gebäude mit Kupfer abzudeken, wird es deßwegen so flach gemacht, als nur möglich ist, und durch ein über dem Hauptgesims heraumlaufendes Steingeländer verstekt. Denn da das Gebälke eigentlich das ganze Gebäude endet, so könnte der Schönheit halber das Dach ganz wegbleiben. Zum guten Ansehen eines Gebäudes, ist das niedrigste oder flacheste Dach das beste. Die geringste Abschüßigkeit ist schon hinlänglich, das Wasser abzuleiten, nur muß ein so flaches Dach sehr enge mit Ziegeln oder Schiefer bedekt werden. In Deutschland beobachten die Baumeister gerne die Regel, daß die gegen einander stehenden Sparren am First oder Graat des Daches einen rechten Winkel ausmachen. Aber es giebt Dächer, die allen Winden ausgesetzt sind, und unter einem Winkel von mehr als 120 Graden doch sehr gut halten.

Man macht heut zu Tage entweder einfache oder gebrochene Dächer. Die ersten sind entweder einhängig, das ist, sie bestehen aus einer einzigen schief liegenden Fläche, wie ein Schreibepult; oder sie sind Satteldächer, die zwey gegen einander stehende

*) S. Tonleiter.
**) S. System.

hende Flächen haben, welche mitten über dem Gebäude an dem First zusammenstoßen. Diese sind die gemeinsten Dächer an Wohnhäusern in Städten, wo mehrere Häuser an einander gebauet werden, da denn eine Fläche des Daches gegen die Straße, die andere gegen den Hof herunter hängt. Eine dritte Art der einfachen Dächer machen die Zeltdächer aus, die aus vier nach den vier Seiten des freystehenden Gebäudes abhängenden Flächen bestehen. Diese Dächer sind in Ansehung der Dauer, insonderheit in Gegenden, die starken Winden und Regenstößen unterworfen sind, die dauerhaftesten.

Von den gebrochenen Dächern ist der Artikel Mansarde nachzusehen.

Daktylus.

(Dichtkunst.)

Ein dreysylbiger Fuß, dessen erste Sylbe lang, die andern beyden kurz sind, wie in den Wörtern: mächtige, sterbliche. Dieser Fuß kommt in der deutschen Sprache, sowol in der ungebundenen als gebundenen Rede, sehr häufig vor; aber zu einer ganzen Versart, in der kein andrer, als dieser Fuß vorkäme, nach der Art des jambischen oder trojäischen Verses, schiket er sich nicht, weil der Vers durch seinen klappernden Gang gar bald ekelhaft wird. Einzelne ganz daktylische, nämlich aus fünf Daktylen und einem Spondäns bestehende Hexameter, trift man sowol bey den lateinischen als deutschen Dichtern an. Jedermann kennt den Virgilischen Vers;

> Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*)

Aber ein ganzes Gedicht in dieser Versart würde nicht erträglich seyn. Zum Affekt einer ströhmenden Freude schiket sie sich sehr wol, und kann sogar, wenn man nur mit einem andern Vers abwechselt, zur lyrischen Versart dienen, wie in dieser Strophe:

> Bist du die Freude? du bist es! dich meldet ein lächelnder Morgen;
> Die Fittige thauen unsterblichen Glanz.
> Ströme von Wollust ergießen sich nach mir, schon sterben die Sorgen.
> Sie hauchet mich an, ich fühle mich ganz.*)

*) Aen. VIII. vs. 596.

*) S. Schlegels Vermischte Schriften der Verfasser der neuen Beyträge 1. B. 6. St. S. 449.

Dante.

Ein Florentiner. Er verwaltete in seiner Republik die vornehmsten Aemter, bevor er verwiesen ward. Er schrieb hernach sein großes dreyfaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatischen gehört, dem aber dieser außerordentliche Geist eine ganz poetische Gestalt gegeben. Weder die Hölle hat bey ihm die unselige Größe, noch der Himmel die erhabene Hoheit, welche sie bey Milton bekommen haben, eben so wenig, als seine Teufel und seine selige Geister, die Größe der Miltonischen haben. Sein größtes Verdienst ist, daß er die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verschiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführet hat. Sein Werk ist ein unerschöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menschen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innersten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichsten Lehren mitgetheilt. Man muß sehr allegoriesüchtig seyn, wenn man versteckte Geheimnisse darin suchen will. Man beschuldiget dieses Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abstrakte und scholastische Materie erlaubet, so muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein

für die große Welt, sondern auch für die tiefsinnige, und insbesondere für die Peripatetiker schreiben. Von diesen Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre gesagt hat: Die Sachen, die ich verstehe, sind göttlich, und ich glaube, daß auch die es sind, die ich nicht verstanden habe. Eine andre Art der Dunkelheit und Härte ist durch die Nachlässigkeit der folgenden Schriftsteller entstanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen lassen.

Seine lyrische Gedichte verdienen nicht weniger Achtung, *) als sein großes Werk. Es leuchten darin gewisse poetische Tugenden hervor, die in dem großen Gedicht seltener sind. Was sich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkungsart darin entdeken. **) Er starb 1321. Er hatte drey Söhne, und jeder von ihnen hat ein Werk über das dreyfache Gedicht geschrieben.

✲ ✲

Das Gedicht des Dante, welches seinen Titel, Comedia, der Art des Styles zu verdanken hat, in welcher es abgefaßt ist (wie sich dieses aus dem eigenen Werke des Dante, della volgar eloquenza, c. IV. ergiebt) erschien, zuerst gedruckt, in Folio; das Jahr der Erscheinung ist mir nicht bekannt; aber eine der ersten Ausgaben ist vom Jahre 1481, und auch wegen ihres Druckes merkwürdig. Mehrere Nachrichten finden sich in den Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen I. S. 280. — Die erste Octavausgabe ist 1502 bey Aldus in Venedig gedrukt; und führt nur den Titel, Terze rime; den Zusatz, divina, erhielt das Werk zuerst in der Venet. Ausgabe von 1555. 12. und dieser Titel gieng anfänglich nur auf seinen Innhalt; Dante selbst nennt es poema sacro; hernach ist er aber auf die Ausführung gezogen worden. Die besten Ausgaben sind die von Lyon 1547 und 1575. 16. und die von Padua 1727. 8. 3 B. bey welcher sich auch ein Verzeichniß aller frühern Ausgaben findet. Die, von der Acad. della Crusca, im Jahr 1595 herausgegeben und zuletzt wieder, im Jahre 1716, aufgelegte, wimmelt von Druckfehlern. Die neuesten besten sind, Vened. 1758. 4. 5 B. und ebend. 1760. 8. 7 B. erschienen. — **Uebersetzt** ist die divina Comedia zwar von mehr, als einem Italiener, in das Lateinische; aber ganz gedruckt nie geworden; der Jesuit, Carlo d'Aquino, gab im Jahre 1707 einzele Stellen, in lat. Herametern zu Rom, 8. heraus. — Eine französische in Versen, von Balth. Grangier, erschien schon im Jahre 1596. 12. 3 B. in V. ist aber ganz vergessen; Auszugsweise übersetzte sie in Prose Chabanon im Jahre 1773. — In das Englische übersetzte sie Heinr. Boyd, 1785, in Versen. — Deutsch gab sie Hr. Bachenschwanz, Leipz. 1767-1769. 8. 3 B. aber leider, sehr unpoetisch heraus. — Spanisch, Fernandez de Villegas, Bucgos 1515. f. in V. — —

Erläuterungsschriften darüber, in italienischer und lateinischer Sprache, sind sehr viele geschrieben worden. Der Verfasser, behaupteten seine Verehrer, sollte einen geheimen Sinn mit seinen Dichtungen verbunden haben, und diesen haben sie nun an das Tageslicht bringen wollen. Was, in Rücksicht auf Sprache, davon brauchbar, und zur Verständlichkeit der erzählten Begebenheiten und der Anspielungen, zu wissen nöthig ist, befindet sich in den bessern Ausgaben, und an geheimen Sinn hat der Dichter wohl nicht gedacht. Indessen hat das Werk denn auch seine Tadler unter den Italienern, und vorzüglich von Seiten der Sprache, gefunden. Der darüber, im Jahre 1570, entstandene Krieg veranlaßte indessen auch einige Schriften, welche das dichterische Verdienst desselben, zum Theil, erläutert haben;

*) Io per me non hò minore stima della sue liriche poesie etc. *Muratori storia della lingua Ital.*

**) S. Muratori storia della lingua Ital.

haben; die wichtigsten darunter sind: Difesa di Dante, P. 1. Fir. 1587. P. 2. 1688. 4. von Jac. Mazzoni. — La Poetica sopra Dante, Bol. 1589. 4. von Girol. Zoppio. Seine Verehrer sind übrigens, in den neuern Zeiten, sehr zusammen geschmolzen; und besonders hat Bettinelli ihn in den Lettere di Virgilio scharf geprüft. Wir Deutschen können in Meinhards Versuchen über den Character und die Werke der besten italienischen Dichter, Th. 1. Abh. 3. S. 21 das Bündigste, was sich über diesen Dichter sagen läßt, lesen. — Sein Leben, von Giov. Boccaccio geschrieben, findet sich vor der Venetianischen Ausgabe der Comedia vom Jahre 1477. f. und ist auch einzeln, Rom 1544. 8. erschienen. Ein anderes schrieb Lionardo Aretino, u. a. m. Litter. Notizen finden sich in Crescimbeni storia della volgar poesia, Vol. 2. S. 268. der Ausg. von 1730. — Uebrigens wollte Dante sein Gedicht, ursprünglich, lateinisch schreiben; der Anfang ist noch bekannt:

> Ultima regna canam fluido contermina mundo.

Decime.

(Musik.)

Ein Intervall, dessen Töne zehen diatonische Stufen von einander abstehen, als C-e. Die Decime ist eigentlich die Terz von der Octave des Grundtones, und wird auch nie anders, als eine Terz behandelt. Deßwegen wird auch der Name Decime hauptsächlich nur gebraucht, wenn von dem Contrapunkt die Rede ist, wobey die Decime nothwendig von der Terz muß unterschieden werden, da in Absicht auf die Höhe ein großer Unterschied zwischen dem Contrapunkt in der Decime und dem in der Terz ist,*) obgleich sonst die Regeln der Harmonie zwischen diesen beyden Intervallen keinen Unterschied machen.

*) S. Contrapunkt.

Deke.

(Baukunst.)

Die obere von den Flächen, die den Raum eines Zimmers einschließen. In gemeinen Zimmern wird sie gerade gestrekt, und überall waagerecht. In großen Säälen giebt man den Deken bisweilen eine pyramidische Gestalt, und alsdenn werden sie Kapdeken genennt.

Die Deken werden entweder blos mit Kalk und Gyps beworfen, oder von Täfelwerk gemacht, und in beyden Fällen entweder glatt gelassen, oder in Felder eingetheilt, oder mit verschiedenen Zierrathen ausgeputzt. Die schlechteste Art ist die glatte Kalkdeke; ihre weiße Farbe vermehrt die Helligkeit des Zimmers: will man sie verzieren, so kann man sie durch Kalkleisten in Felder eintheilen, oder mit allerhand Stukkaturarbeit verschönern. In prächtigen Zimmern werden sowol an den vier Eken der Deke, als in der Mitte derselben, allerhand Zierrathen von Stuk angebracht und verguldet. Dieses wird jetzo nicht selten so übertrieben, daß das Auge von allem andern abgezogen und nur auf die Deke gerichtet wird.

Allzuprächtige Auszierungen der Deke scheinen dem guten Geschmak nicht völlig gemäß zu seyn. Es ist beschwerlich, zumal in Zimmern, die nicht sehr groß sind, in die Höhe zu sehen, und doch wird das Auge dahin gelokt. Die besten Zierrathen müssen den Wänden der Zimmer gewidmet seyn, und durch nichts anders verdunkelt oder geschwächt werden. Wolgezeichnete Cartouchen in den Eken der Deken stehen am besten, weil man sie bequem sehen kann. Unter die kostbarsten Verzierungen der Deken sind die Dekengemählde zu rechnen, wovon der besondere Artikel nachzusehen. Von den Deken in der alten Baukunst findet man bey Winkel-

Winkelmann einige artige Anmerkungen. *)

Dekel.

Baukunst.

Der oberste Theil des Säulenstuhls, welcher den Würfel und Fuß desselben bedekt. Er wird nach Beschaffenheit der Ordnung, mit mehr oder weniger Gliedern verziert, wobey sich die Baumeister selten an festgesetzte Regeln und Verhältnisse binden. Die Hauptsache ist, daß der Dekel in Ansehung der Höhe ein gutes Verhältniß zum Säulenstuhl habe. Goldmann giebt den drey Haupttheilen des Säulenstuhls, dem Fuß, dem Würfel und dem Dekel folgende Verhältnisse: 6 : 11 : 3. Folglich ist der Dekel halb so hoch als der Fuß.

Dekengemählde.

Gemählde, die auf den Deken der Zimmer, oder ganzer Gebäude angebracht sind: sie werden auch mit dem französischen Namen Platfonds genennt, weil die waagerechten Deken in dieser Sprache platsfonds genennt werden. Schon die Alten haben bisweilen Gemählde auf den Deken angebracht, die aber, wie aus einigen Fragmenten zu schließen ist, aus bloßen Zierrathen bestanden haben, und also von ganz andrer Art, als die neuern gewesen sind; denn die Dekengemählde der Neuern stellen insgemein eine Handlung vor. Der Mahler hebt durch seine Arbeit die Deke des Baumeisters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel, oder die Luft sehen, und in derselben eine Handlung von allegorischen oder mythologischen Personen. Dadurch bekommen diese Gemählde, wenn sie nur sonst die Vollkommenheit ihrer Art haben, über andre Gemählde den Vortheil, daß sie einigermaßen aufhören Gemählde zu seyn, indem man den wahren Ort der Scene zu sehen glaubt. Bisweilen werden auch würklich historische Personen gemahlt, die sich aber in die Luft schlecht schiken.

Diese Gattung scheinet mehr Ueberlegung, Erfindung und Kunst zu erfodern, als immer eine andre Gattung der Mahlerey. Um nicht unnatürlich zu seyn, kann sie keine Vorstellung wählen, als die sich zu dem Ort der Scene, der die offene Luft oder der Himmel ist, schiket. Da es also keine menschliche Handlung seyn kann, so bleibet dem Mahler die ganze Mythologie und die Allegorie offen: nicht blos die heidnische Mythologie, die sich selten in unsre Gebäude schiket, und besonders in Kirchen höchst abgeschmakt wäre; sondern auch die christliche, die an Engeln und Heiligen einen reichen und erhabenern Stof hat, als an den Göttern des Olympus. Die Allegorie in ihrem ganzen Umfang ist dazu schiklich, vorzüglich aber die, welche Würkungen der Natur vorstellt, weil Luft und Himmel die Hauptscenen der Elemente sind. Jahres- und Tageszeiten, jede große Naturbegebenheit, als Aeußerungen allegorischer Wesen vorgestellt, finden da ihren Platz. Aber jeder Liebhaber nehme sich in Acht, solche Arbeiten einem gemeinen Künstler aufzutragen; denn dazu wird jedes Talent des Mahlers in einem hohen Grad erfodert.

Der größte Zeichner wird in dieser Gattung nichts erträgliches machen, wenn er nicht ein sehr großer Meister der Perspektiv ist; zumal da die gemeinen Regeln der Perspektiv hierzu nicht ganz hinlänglich sind. Die gewölbten Deken erleichtern die perspektivische Zeichnung sehr, und sind dabey zu solchen Gemählden vorzüglich bequem. Wenn man den Augen-

*) Anmerkungen über die Baukunst der Alten S. 43.

genpunkt mitten im Gewölbe nimmt, so kann die ganze Deke mit einer einzigen Vorstellung angefüllt werden: in jedem andern Fall aber muß die Deke in verschiedene Felder eingetheilt, und jedem seine eigene, für einen besondern Standort gezeichnete, Vorstellung gegeben werden. Fürnehmlich ist dieses bey sehr grossen flachen Deken nothwendig. Denn wer auf einer Deke, die achzig oder wol hundert Fuß lang, dabey nur etwa zwanzig bis 24 Fuß hoch ist, nur ein einziges Gemähld anbringen wollte, müßte nothwendig die von dem Augenpunkte entferntesten Gegenstände so sehr verzogen vorstellen, daß sie außer dem Gesichtspunkt höchst unförmlich erscheinen würden. Dieses wird allemal geschehen, wenn auf dem Gemählde Gegenstände vorkommen, die weiter von dem Augenpunkt abliegen, als die Höhe des Zimmers beträgt. Also ist wegen der Anordnung und Zeichnung der Dekengemählde sehr viel mehr zu überlegen, als bey irgend einer andern Gattung. Eben dieses gilt auch von den Farben, die in den Dekengemählden nach einer eigenen Art müssen behandelt werden. Es wäre wol der Mühe werth, daß die Regeln der Kunst, blos in Absicht auf die Dekengemählde, in einem besondern Werk vorgetragen würden. Denn wenn irgend ein Theil der Kunst mit Genauigkeit will studirt seyn, so ist es dieser, der überhaupt seinen eigenen Mann erfodert.

* *

Von der Deckenmahlerey handelt Lairesse, im 10ten Buch, Kap. 1-9 seines großen Mahlerbuches, im 3ten Bande S. 144 der letzten Ausgabe.

Denkmal.

(Zeichnende Künste.)

Ein an öffentlichen Plätzen stehendes Werk der Kunst, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Personen oder Sachen, beständig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen soll. Jedes Denkmal soll das Auge derer, die es sehen, auf sich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorstellungen von den Personen oder Sachen, zu deren Andenken es gesetzt ist, erweken. Zu dieser Gattung gehören also die Grabmäler, die Statuen verdienstvoller Personen, Tropheen, Triumphbogen, Ehrenpforten, und solche Werke der Baukunst, auf denen die zeichnenden Künste mit der Nachwelt sprechen. Da der vornehmste Zwek der schönen Künste, in einer lebhaften und auf Erwekung tugendhafter Empfindung abzielenden Rührung der Gemüther besteht: so gehören die Denkmäler unter die wichtigsten Werke, und verdienen daher in eine ernsthafte Betrachtung gezogen zu werden.

Seit dem die Schrift erfunden worden ist, scheinet eine an öffentlichen Plätzen gesetzte schriftliche Nachricht das leichteste Mittel, den Endzwek der Denkmäler zu erreichen; und daher haben auch die einfachesten der Denkmäler ihren Ursprung, Pyramiden, Säulen, oder bloße Mauern, auf welchen eine Schrift in Stein gehauen, oder in Erzt gegossen, zu lesen ist. Es scheinet überaus natürlich, daß unter einem Volke, das öffentliche Tugend und Verdienst zu schätzen weiß, dergleichen Denkmäler häufig sollten anzutreffen seyn. Man stelle sich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spatziergänge in den nächsten Gegenden um die Stadt herum, mit solchen Denkmälern besetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienstvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt aufbehalten würde: so wird man leicht begreifen, was für großen Nutzen solche Denkmäler haben könnten. Man muß

sich in der That wundern, daß ein so sehr einfaches Mittel, die Menschen auf die nachdrüklichste Weise durch die Beyspiele ihrer Vorfahren zu jedem Verdienst aufzumuntern, fast gar nicht gebraucht wird. Diese Nachläßigkeit beweiset unwidersprechlich, wee wenig man es darauf anlegt, die Menschen zum Verdienst und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern. Man begnüget sich an den Begräbnißstellen, wo niemand gerne hingeht, das Andenken der Verstorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jedermann mit Vergnügen besucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den besten Theil der Bürger versammeln könnte, sieht man nichts, das irgend einen auf rechtschaffene Gesinnungen abzielenden Gedanken erweken könnte.

In Athen war einer der öffentlichen Spatziergänge eine bedekte Säulenlaube,*) in welcher die Thaten der verdientesten Bürger abgemahlt waren. Was wäre leichter, als alle Spatziergänge durch Denkmäler nicht blos zu verschönern, sondern zu Schulen der Tugend, und der großen patriotischen Gesinnungen zu machen?

Inzwischen soll der wenige Gebrauch, den man von öffentlichen Denkmälern macht, uns nicht abhalten, ihre Arten, nebst dem, was zu dem guten Geschmak derselben gehört, in reifliche Erwägung zu ziehen.

Man hat bey jedem Denkmal auf zwey Dinge zu sehen: auf den Körper desselben, der eine freystehende Masse ist, die durch eine gute Form einer eigenen Art das Auge auf sich zieht; und denn auf den Geist oder die Seele desselben, wodurch eigentlich der Haupteindruk, auf den das Denkmal abzielt, soll bewürkt werden.

*) Der Portikus oder die Stoa, darin Zeno die Philosophie gelehrt hat, die daher die stoische genennt wird.

Die Erfindung des Körpers zu einem Denkmal hat keine Schwierigkeit. Eine Pyramide, ein Pfeiler, eine Säule, eine mit Fuß und Gesims versehene Mauer, entweder ganz einfach, oder mit Pfeilern und Säulen ausgeziert, ist dazu schon hinlänglich. Nur gehört die gesunde Beurtheilung des Schiklichen und Wolanständigen dazu, daß die Größe und Pracht des Werks, genau nach der Wichtigkeit der Sache abgewogen werden, damit man nicht in das Unschikliche verfalle, durch ein Werk, das das große Ansehen eines Triumphbogens hat, das Andenken einer Privattugend, oder durch das bescheidene Ansehen einer ganz schlechten Wand, eine glänzende, den ganzen Staat in die Höhe schwingende Begebenheit, auf die Nachwelt zu bringen. Sowol die Größe, als der Charakter des Baues muß der Sache, derenthalben er gemacht wird, auf das richtigste angemessen seyn: und dadurch muß sich der Erfinder, als einen Mann von Geschmak und von richtigem Urtheil zeigen.

Also stehen dem Künstler unzählige Formen und Gestalten der Denkmäler, vom schlechtesten Grabstein, bis auf den majestätischen Triumphbogen, und von der bloßen Säule bis auf den prächtigsten Porticus, zu Diensten, damit er für jede Sache das schiklichste wähle. Nach der guten Wahl der Form, kommt auch sehr viel auf eine schikliche Verzierung an. Hierin thut man insgemein eher zu viel, als zu wenig; daher das sicherste ist, sich der Einfalt zu befleißen. Alle in Rom noch vorhande Triumphbogen aus den Zeiten der Cäsarn, könnten noch einer Menge von Zierrathen beraubet werden, und würden dadurch nur schöner werden. Bey solchen Gebäuden kommt es blos darauf an, daß für die

Schrift, oder für die Bilder, die das Wesen des Denkmals ausmachen, ein schiklicher Platz, der auf eine der Sache anständige Art verziert sey, angeordnet werde. Hat der Bau überhaupt das Auge der Vorübergehenden an sich gelokt, so muß nun auch in der Nähe die Aufmerksamkeit ganz auf den Geist des Denkmals gerichtet werden, mithin in den Verzierungen nichts seyn, das dieselbe von der Hauptsache ablenken könnte. Wichtig ist es, daß die Zierrathen mit dem Charakter der Vorstellung wol übereinstimmen. Große Gegenstände von ernsthafter Art, leiden nichts Zierliches, und die von fröhlicher und belustigender Art erfodern Verzierungen, darin Lieblichkeit und Anmuthigkeit liegt. Auch darin kann der Künstler ein richtiges Urtheil, oder eine ausschweifende Einbildungskraft zeigen; denn in den schönen Künsten ist nichts so gering, das dem Künstler nicht großes Lob oder strengen Tadel zuziehen könnte.

Indessen bleibt das, was wir vorher die Seele des Denkmals genennt haben, allemal der wichtigste Theil desselben. Diese besteht entweder blos in Aufschriften, von denen an einem andern Ort gesprochen worden,*) oder in bildlichen Vorstellungen, (sie seyen gemahlt, oder gebildet,) die entweder historisch, oder allegorisch seyn können. Man wird allemal, wie schon irgendwo angemerkt worden, von solchen Werken fodern, daß sie mehr sagen, als eine Schrift sagen könnte, weil sonst die bloße Schrift vorzuziehen wäre.**) Also können dergleichen Vorstellungen nie das Werk gemeiner Künstler seyn; denn es gehört gewiß gar sehr viel dazu, die Gemüther der Menschen durch diesen Weg lebhaft zu rühren, und zugleich in dem, was zum historischen gehört, verständlich zu seyn, und den ganzen Geist einer Begebenheit oder einer Handlung in wenig Bildern vorzustellen.

*) S. Aufschrift.
**) S. Allegorie S. 48.

Man hat aus dem Alterthum zwey Denkmäler, die trajanische und die antoninische Säule, auf denen große Begebenheiten, durch eine lange Folge von Bildern historisch vorgestellt werden: allein solche Werke sind zu weitläuftig und zu kostbar; daher sich für Denkmäler solche Vorstellungen am besten schiken, wo nur das Wesentliche der Sachen, in wenig Bildern ausgedrükt wird. Hiezu aber sind nur die größten Köpfe aufgelegt: daher man wol behaupten könnte, daß ein vollkommenes Denkmal dieser Art, eines der schweresten Werke der Kunst sey. Es ist im Artikel Allegorie eines schönen Denkmals, das den noch lebenden Bildhauer Nahl zum Erfinder hat, Erwähnung geschehen, dessen Beschreibung hier einen Platz verdienet.

Es ist ein Grabmal einer tugendhaften und sehr schönen Frauen, welche durch eine schwere Geburt ihr Leben eingebüßt hat. Dieses Denkmal stellt ein Grab vor, mit einem ganz schlechten Stein bedekt. Sobald man aber näher herantritt, wird man plötzlich in die erstaunliche Scene versetzt, wo die Gräber sich öffnen und ihre Todten lebendig wieder hergeben werden. Man findet den Grabstein durch ein gewaltiges Beben der Erde mitten von einander geborsten, und durch die daher entstandene Oeffnung sieht man die dort begrabene Person, mit allen Empfindungen der Seeligkeit, in welche sie nebst ihrem Kinde nun soll versetzt werden, auf dem Gesichte und in der ganzen Bewegung. Sie trägt ihr Kind, das nun auch lebt, in dem linken Arm, und mit dem rechten stößt sie den geborstenen Grabstein in die Höhe, um aus dem Grabe heraus zu steigen. Um den Grabstein stehen die Worte: **Hier bin ich, Herr,** und

und das Kind, das du mir gegeben hast, nebst dem Namen der Verstorbenen.

Wäre der Gebrauch öffentlicher Denkmäler so allgemein, wie er seyn sollte, so wär es alsdenn der Mühe werth, nach dem Beyspiel, das Ludwig der XIV. in Frankreich gegeben hat, in jedem Land die Erfindung derselben, und die Aufsicht über die Ausführung, einer Gesellschaft gelehrter und in den schönen Künsten erfahrner Männer aufzutragen.

Es ist kaum etwas, darin die heutigen Sitten und Gewohnheiten sich von den ehemaligen Sitten der Griechen weiter entfernen, als der Gebrauch der Denkmäler. Man darf, um davon überzeugt zu seyn, nur den Pausanias lesen. Ein Grieche konnte weder in den Städten noch auf den Landstraßen tausend Schritte geben, ohne ein wichtiges Denkmal anzutreffen. Die Grabmäler wurden nicht, wie itzt geschieht, an Oerter gesetzt, wo niemand sich gerne verweilt, und wohin kein Mensch geht, um einen vergnügten Spatziergang zu thun, sondern an die Landstraßen, wo sie niemanden unbemerkt bleiben konnten. In den Städten waren alle öffentliche Plätze, alle Spatziergänge und verschiedene besonders dazu aufgeführte Gebäude, mit öffentlichen Denkmälern angefüllt; so daß ein Grieche nirgend wohin gehen konnte, da ihm nicht häufige Gelegenheiten zu sehr ernsthaften und den Geist erhöhenden Betrachtungen vorkamen. Von dergleichen edeln und zugleich sehr angenehmen Veranstaltungen sieht man gegenwärtig kaum noch hier und da einige schwache Spuren.

Denkspruch.

(Redende Künste.)

Ein kurzer in der Rede beyläufig angebrachter Satz, der eine wichtige allgemeine Wahrheit enthält. Diejenigen, denen lange Erfahrung und ein scharfes Nachdenken große Kenntniß der Welt und der Menschen gegeben hat, pflegen jede vorkommende Sache gegen die ihnen beywohnenden allgemeinen Begriffe und Urtheile, als gegen einen Maaßstab zu halten, um dadurch entweder ihre Begriffe zu berichtigen, oder das Besondere in einen allgemeinen Gesichtspunkt zu bringen; und daher entstehen in ihren Reden diese allgemeine Anmerkungen, davon diejenigen, die wichtig genug sind, in beständigem Andenken behalten zu werden, Denksprüche genennet werden. Orestes findet bey seiner Zurükkunft nach Mycene seine Schwester an einen armen Landmann verheyrathet, der sich aber gegen seine vornehme Gemahlin als ein großmüthiger Mensch aufführet. Der Sohn des Agamemnons, von einem so edlen Verfahren gerührt, hält dieses besondere Beyspiel gegen ein allgemeines Vorurtheil, und bricht dabey in diese Worte aus: *Wenn werden doch die Menschen klug genug werden, das Vorurtheil abzulegen, den Adel der Seele aus dem äußerlichen zu beurtheilen?* *) Auf diese Art entstehen die Denksprüche, indem man das Besondere, das man gegenwärtig vor sich hat, gegen das Allgemeine hält, das in den Begriffen und Urtheilen der Menschen liegt.

Man hat zu allen Zeiten die Denksprüche als einen wichtigen Theil der redenden Künste angesehen, ob sie gleich auch oft, wegen des übertriebenen Gebrauchs, in Mißcredit gekommen sind. Suetonius lobt den Augustus, daß er den kindischen Gebrauch der Denksprüche in seiner Schreibart vermieden habe. **)

Eine

*) Eurip. Electra v. 384 ff.

**) Genus eloquendi secutus est elegans, vitatis sententiarum ineptiis. Oct. Aug. c. 86.

Eine Gattung der asiatischen Schreibart, die bey den strengsten Kunstrichtern eben nicht im besten Ansehen stehet, unterscheidet sich durch einen Ueberfluß solcher Denksprüche, die aber in dieser Art mehr witzig und zierlich, als wichtig und groß waren.*) Daß die Sache könne übertrieben werden, und daß gemeine, erzwungene, blos witzige Denksprüche, Fleken der Rede und keine Schönheiten seyen, läßt sich gar leicht begreifen. Allein dieses benimmt der Wichtigkeit der Sache nichts, und kann uns nicht hindern, über den Nutzen und den Gebrauch derselben einige Anmerkungen zu machen.

Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf Erwekung lebhafter Vorstellungen, die dauerhafte und zugleich nützliche Eindrüke auf die Gemüther der Menschen machen. Unter diesen Vorstellungen sind ohne Zweifel diejenigen Hauptwahrheiten, die uns auf der einen Seite die wahren moralischen Verhältnisse des Menschen richtig und deutlich abzeichnen, auf der andern Seite die richtigsten Regeln für unser Thun und Lassen angeben, die nützlichsten und zugleich die wichtigsten. Eine blos speculative Kenntniß dieser Wahrheiten ist von geringem Nutzen; sie müssen dergestalt mit dem sinnlichen Gefühl verbunden werden, daß wir die Widersprüche gegen dieselben nicht als Fehler des Urtheils ansehen, sondern als Zerrüttungen der Empfindungen fühlen. Nur die Wahrheiten, die man so empfindet, haben Einfluß auf unsre Handlungen.

Also muß die Wahrheit, die der Leitfaden unsers sittlichen Denkens und Handels seyn soll, sich in uns, als eine Folge der Empfindungen äussern. Dieses aber geschieht nur alsdenn, wenn wir lebhafte und richtige Gemählde, von den sittlichen Verhältnissen der Menschen, und den mannigfaltigen Auftritten des Lebens vor Augen haben, und die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, als in Beyspielen anschauend erkennen. Nun thun Geschichtschreiber, Redner und Dichter, wenn sie nur, wie ihr Beruf es erfodert, wahre Weisen sind, nichts anders, als daß sie uns solche Gemählde vor Augen legen. Sollten sie aber dabey versäumen, uns auch, wenn wir stark genug gerührt sind, die Moral derselben, oder die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, in kurzen und lebhaften Denksprüchen zugleich einzuprägen? Wie könnten sie besser, als auf diese Weise das seyn, wofür sie von den ältesten Zeiten her gehalten worden, Lehrer der Menschen?

Es ist eine Erfahrung, die jeder Mensch von Nachdenken oft muß gemacht haben, daß manche Wahrheit uns lange bekannt gewesen ist, ohne merklichen Eindruk auf uns zu machen, bis wir in einem besondern Fall dieselben so fühlen, daß sie auf beständig, als eine immer würkende Kraft, in der Seele liegen bleibet. Dieses ist der Fall der wichtigen Denksprüche, wenn sie am rechten Ort angebracht werden, und wenn das Gemählde, dem sie gleichsam zur Aufschrift dienen, vorher recht lebhaft gezeichnet worden.

Man würde sich fälschlich einbilden, daß es jedem Leser könnte überlassen werden, selbst die in den Gemählden liegenden Lehren heraus zu ziehen; denn, nicht zu gedenken, daß nicht jeder Leser dieses zu thun im Stand ist, so dienet auch hier, wie in andern Dingen, das Beyspiel zu einer weit lebhaftern Vorstellung. Wir sind bey lächerlichen und

*) Asiaticum (genus) adolescentiae magis quam senectuti concessum. Genera autem duo sunt: unum *sententiosum* et argutum, sententiis, non tam gravibus et severis, quam concinnis et venustis. Cicero de Clar. Orator. cap. 9.

und traurigen Auftritten, durch das, was wir sehen und hören, vollkommen zum Lachen oder Weinen vorbereitet, und dennoch lachen oder weinen wir nicht eher, bis wir sehen, daß andre es thun, und uns gleichsam den Ton dazu angeben; und gerade so geht es auch mit der lebhaften Empfindung der Wahrheit, die ebenfalls durch das Beyspiel sehr verstärkt wird.

Man kann also die Denksprüche mit Grund als sehr wesentliche Vollkommenheiten der Werke redender Künste ansehen. Wenn in den ältesten Zeiten der Philosophie der den Namen eines Weisen verdiente, der einige von ihm gemachte Beobachtungen über das sittliche Leben der Menschen, in einen kurzen Denkspruch faßte, so wie die bekannten Sprüche der sogenannten sieben Weisen sind, wie viel mehr wird der Dichter oder Redner diesen Namen durch wichtige Denksprüche verdienen können, da er uns zugleich das Gemählde, an dem wir ihre Wahrheit auf das lebhafteste fühlen, mit lebendigen Farben vorzeichnet? Dadurch hat Euripides verdient, unter den Philosophen, neben den göttlichen Sokrates gestellt zu werden.

Es sind zwar nicht alle Wahrheiten gleich wichtig, doch ist jede, wenn sie nur vollkommen richtig und bestimmt ist, schätzbar: man muß deßwegen nicht verlangen, daß die Denksprüche lauter erhabene Wahrheiten enthalten sollen; denn auch die gemeinen, die in dem allgemeinen Gefühl aller Menschen mit mehr oder weniger Klarheit liegen, werden dadurch wichtig, daß sie in den Gemüthern würksam werden. Wie für einen Menschen, der Brod um den Hunger zu stillen kaufen muß, das kleineste Stük von gangbarem Gelde nützlicher ist, als ein Stük von weit größerm Werthe, das nicht gangbar wäre, so ist es auch mit den Wahrheiten, von denen die brauchbarsten auch die besten sind. Man hat deßwegen mehr auf die gute Art, die Denksprüche anzubringen, als darauf zu sehen, daß sie etwas neues oder schwerer zu bemerkendes enthalten; denn man sagt immer etwas wichtiges, wenn man etwas wahres auf das kräftigste sagt. Eine einzige, sehr einfache Regel, ist beynahe hinlänglich den Redner und Dichter hiebey zu führen: wo er irgend an einer Stelle seines Werks eine Wahrheit höchst lebhaft fühlt, da sage er sie. Dieses zeiget ihm nicht nur die Stellen, wo die Denksprüche gut stehen, sondern auch der gute Ausdruk derselben wird ihm ohne Mühe beyfallen, wenn er nur selbst lebhaft fühlt. Aber aus jeder Stelle mit Gewalt einen Denkspruch zu erzwingen, wie man mit dem Stahl Feuer aus einem Stein schlägt, ist der gerade Weg abgeschmakt zu werden. Die Anmerkung muß aus der Materie, wie eine Blume aus ihrer Knospe hervorbrechen, und nicht, wie etwa in solchen Blumen, die man den Kindern zum Spielzeug giebt, willkührlich an solchen Stellen angehängt seyn, wo die Natur sie niemals hervorbringt.

Die größte Behutsamkeit hierin hat der epische, und noch mehr der dramatische Dichter nöthig. Der erste kann noch hier und da, wiewol auch überaus selten, in seiner eigenen Person sprechen, und wo er selbst also eine Wahrheit stark fühlt, sie als einen Blitz, aus der Stelle, wo sie gezeuget wird, hervorbrechen lassen; aber der dramatische Dichter läßt nur andre reden. Da ist es nicht genug, daß er selbst die Wahrheit in der höchsten Kraft fühle, er muß, um sie anzubringen, versichert seyn, daß die Person, die er einführt, sie so gefühlt und so gesagt haben würde. Nicht nur der von Sentenzen überfließende Seneca in seinen

seinen Trauerspielen, sondern der große Euripides selbst, hat dagegen oft gefehlt; Sophocles aber niemals. Man kann es sowol bey den Griechen, als bey den Römern sehen, wie bey dem Abnehmen des guten Geschmaks, die Lust an Sentenzen immer zunimmt. Sobald man anfängt, den Zwek der Künste aus dem Gesichte zu verlieren, und mit Gewalt nur gefallen will, so bildet man sich ein, jeder Vers oder jede Periode müsse sich durch eine besondere Schönheit für sich ausnehmen, und verfällt dadurch in den kindischen Geschmak, die Denksprüche zum Auszieren zu brauchen, und alles wird zu Sentenzen. Daher, sagt Quintilianus, kommen denn die kleinen und abgeschmakten Sprüchelchen, die der Materie ganz fremd sind; denn wie sollte man so viel gute Denksprüche finden, als Perioden sind?*) Einige übertreiben die Sache so sehr, daß ihre ganze Rede eine Zusammensetzung von Denksprüchen ist.

Nirgend wird eine größere Vollkommenheit des Ausdruks erfodert, als bey den Denksprüchen. Kraft und Kürze, Klarheit und Wolklang müssen da auf das vollkommenste vereiniget seyn; weil sie ohne diese Eigenschaften die schnelle und lebhafte Würkung, die sie thun sollen, nicht haben können. Dazu hilft keine Regel: nur das wahre Genie, durch die Wärme der Empfindung lebhaft gereizet, findet, ohne zu suchen, die Mittel dazu.

Cicero hat die Gattungen der Denksprüche in wenig Worten sehr gut bezeichnet. Zum Unterricht müssen sie scharsinnig, zum Vergnügen witzig, zu Erwekung der Empfindung ernsthaft seyn.*) Sie kommen aber nicht allemal in Form allegemeiner Säze oder Lehren, sondern auch als Vermahnungen und Bestrafungen oder Warnungen vor, wie der bekannte Spruch des Virgils: discite iustitiam moniti nec temnere divos. Es giebt sehr vielerley Arten der Wendung sie anzubringen; aber es wäre unnöthig sich dabey aufzuhalten.

Eine besondere Gattung machen die lustigen Denksprüche aus, die scherzhaften Werken eine große Annehmlichkeit geben können. Jedermann weiß, was für einen Reiz La Fontaine seinen scherzhaften Fabeln und Erzählungen dadurch gegeben hat; und unser Gellert hat sich derselben auch oft sehr glüklich bedienet. Sie sind zum Scherzhaften eben so wichtig, als die andern zu Werken von ernsthaftem Inhalt, und können das Lächerliche, wie mit einem Brandmal unauslöschlich, zeichnen. Die possirliche Sentenz, die La Fontaine einem Dummkopf, der glaubt die Natur tadeln zu können, in den Mund legt:

On ne dort point quand on a tant d'esprit.

kann uns nie beyfallen, ohne daß wir zugleich über solche Narren lachen, dergleichen der Dichter in dieser Fabel schildert. Aber wie in ernsthaften Denksprüchen nur Männer von einer gewissen Stärke der Vernunft und des Genies glüklich seyn können, so gehört zu den scherzhaften eine Originallaune, die vielleicht das seltenste aller Talente ist.

*) Inde minuti corruptique sensiculi et extra rem petiti: neque enim possunt tam multae bonae sententiae esse, quam necesse est multae sint clausulae. Inst. L. VIII. 1-5.
Nec multas plerique sententias dicunt, sed omnia tanquam sententias. Ib.

*) Sunt docendi acutae: delectandi quasi argutae: commovendi graves. De Opt. Gen. Orat. — Est vitiosum in sententia, si quid absurdum, aut alienum, aut non acutum, aut subinsulsum est. Ibid.

Des.

(Musik.)

Der Name, den die Sayte Cis unsers heutigen Systems bekommt, wenn sie als die kleine Terz zu dem Ton B genommen wird. Weil in dem von uns angenommenen System der Ton B zu Cis sich verhält wie $\frac{9}{16}$ zu $\frac{243}{512}$, das ist, wie 1 zu $\frac{27}{32}$, so ist die kleine Terz B- des gerade um ein Comma kleiner, als die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$.

Deutlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen diejenigen Gegenstände unsrer Erkenntniß deutlich, in denen wir das, was ihre Art oder Gattung bestimmt, klar unterscheiden können. Ein Gebäude fällt deutlich in die Augen, wenn seine besondere Beschaffenheit, wodurch wir es für eine Kirche, oder für ein Wohnhaus, oder für eine Scheune erkennen, uns klar ins Gesicht fällt. Also wird durch die Deutlichkeit jeder Gegenstand für das erkennt, was er ist, oder seyn soll, und ist allezeit etwas relatives, weil man nicht eher von der Deutlichkeit eines Gegenstandes urtheilen kann, bis man bestimmt weiß, was er da, wo man ihn sieht, vorstellen soll. Wenn man in einem Gemählde einen Gegenstand sähe, denn man für ein Gebäude erkennte, ohne sagen zu können, was für eine besondere Gattung des Gebäudes es ist: so könnte dieser Gegenstand, so wie er ist, deutlich oder undeutlich seyn, nachdem die Natur der Scene, zu der er gehöret, erfodert, daß er entweder als ein Gebäude überhaupt, oder als ein Gebäude einer gewissen Gattung erscheine.

Dieses leitet uns auf die Bemerkung, daß in den Werken der Kunst jeder Gegenstand den Grad der Deutlichkeit haben müsse, der ihm in der Verbindung, darin er ist, zukommt, damit er bestimmt für dasjenige erkennt werde, was er in dem Werke seyn soll. Das Gemählde, es sey eine Historie, oder eine Landschaft, giebt das beste Beyspiel zur Erläuterung dieser Anmerkung. In einem historischen Gemählde sind die Hauptpersonen nicht deutlich genug vorgestellt, wenn man nicht gar alles an ihnen sieht, was dienet, sie für die Personen, die sie vorstellen, zu erkennen, und sie in der Lage und Gemüthsbeschaffenheit, die aus der Handlung entsteht, zu sehen. Nebenpersonen können deutlich genug seyn, wenn man gleich nicht so bestimmt wahrnehmen kann, wer sie sind, und was sie fühlen: es kann so gar nach der Absicht des Mahlers schon genug seyn, wenn Personen nur in dem Grad der Deutlichkeit bezeichnet werden, daß man sieht, ob sie ankommen oder weggehen, wenn man auch sonst gar nichts bestimmtes an ihren Personen oder Handlungen sähe.

So muß in einem Werk der Kunst jeder einzele Theil den Grad der Deutlichkeit haben, der hinlänglich ist, ihn so kennbar zu machen, als er mit der Verbindung mit dem Ganzen seyn soll. Wenn Homer eine Schlacht beschreibt, so bringt er uns nur wenige Personen so nahe vors Gesicht, daß wir jede Stellung und Bewegung derselben bestimmt sehen; er thut dieses jedesmal nur in Ansehung der Hauptpersonen; andre läßt er uns in einer größern Entfernung sehen, und begnüget sich uns überhaupt merken zu lassen, daß sie tapfer mitstreiten; noch andre aber rükt er so weit aus dem Gesichte, daß wir blos ihre Gegenwart im Streit erkennen, ohne zu bemerken, was sie dabey besonders thun. Also setzet er jeden in das Licht, darin er seyn muß, um die ganze Scene bestimmt in die Augen fallen zu lassen.

So macht es auch der Redner, der nur die Hauptvorstellungen deutlich entwikelt und bis auf einzele Begriffe klar darstellt, jede andre Vorstellung aber nur in dem Maaße ihrer Wichtigkeit in einem höhern oder geringern Grad der Deutlichkeit zeiget. Dieses ist auch das einzige Mittel, einem aus vielen Theilen bestehenden Werk im Ganzen die gehörige Deutlichkeit zu geben; so daß in der That die Undeutlichkeit einzeler Theile zur Deutlichkeit des Ganzen nothwendig wird. Eine Landschaft würde keine würkliche Gegend vorstellen, wenn nicht jeder Gegenstand nach dem Grad seiner Entfernung an Deutlichkeit abnähme; denn eben diese Abnahme an Deutlichkeit bewürkt das Gefühl der Entfernung. Und es würde ungereimt seyn, an einem in großer Entfernung liegenden Gegenstand, dessen bestimmte Art man wegen des allzugroßen Abstandes nicht mehr erkennen kann, den Mangel der Deutlichkeit zu tadeln, da dieser Gegenstand schon dadurch deutlich genug wird, daß er sichtbar ist.

Es ist also zu der Deutlichkeit des Ganzen nothwendig, daß die Hauptsachen von den Nebensachen gehörig unterschieden, und jeder Theil des Gegenstandes in das dem Grad seiner Wichtigkeit angemessene Licht gesetzt werde: weil dadurch allein das Ganze die gehörige Deutlichkeit erhält.

In den Werken der redenden Künste, die von einiger Weitläuftigkeit sind; in Erzählungen, Beschreibungen und in dem lehrenden Vortrag, entsteht die Deutlichkeit überhaupt aus der genauen Abtheilung der Gegenstände, aus der Ordnung, wie sie auf einander folgen, und aus der Ausführlichkeit, womit die Hauptvorstellungen bezeichnet werden; und denn noch insbesondere aus einer geschikten Art, das Ende einer jeden Hauptvorstellung, den Anfang der folgenden, und den Zusammenhang derselben, durch einen geschikten Ausdruk deutlicher zu machen. In diesem besondern Punkt eines deutlichen Vortrages können die französischen Schriftsteller als Muster angepriesen werden. Wie aber überhaupt die Materie abzutheilen und die Theile anzuordnen seyen, damit das Ganze deutlich werde, ist höchst schwer zu sagen. Die Lehrer der Redner geben hierüber kein Licht; ihre Anmerkungen erstreken sich blos auf die Deutlichkeit im Ausdruk einzeler Gedanken, und hauptsächlich nur auf die, welche von der Wahl der Wörter herkommt, wobey wenig Schwierigkeit ist. Allgemeine Betrachtungen über die Eintheilung oder Gruppirung der Vorstellung, über die Anordnung derselben, fehlen in der Theorie der redenden Künste ganz. Und doch sind diese beyden Punkte beynahe das wichtigste, was der Redner, der dramatische und der epische Dichter wissen müssen.

Die allgemeineste, aber auch wichtigste Lehre, die man ihnen hierüber geben kann, ist diese: daß sie die Anlage ihres Werks nicht eher machen, bis sie die Materie desselben völlig in ihrer Gewalt haben. Dieses geschieht, wenn sie dieselbe so lang und so oft überdacht haben, bis sie ihnen so geläufig worden ist, daß sie dieselbe mit einem Blik übersehen können. Wer einen Menschen so oft und in so vielerley Umständen gesehen hat, daß er sich jedes Gesichtszuges, jeder Gebehrde und Bewegung desselben mit Leichtigkeit erinnert, dem wird es unendlich leichter, eine Beschreibung seiner Person zu machen, als wenn er ihn nur einmal gesehen hätte. Und so verhält es sich mit jedem andern Gegenstand unserer Vorstellungen. Wer eine Begebenheit, davon er ein Zeuge gewesen ist, oft überdacht, und sich jedes Um-

Umstands dabey wieder erinnert hat, daß ihm jedes einzele darin, so oft er will, wieder beyfällt, der allein kann sie mit der Deutlichkeit wieder erzählen, die nöthig ist, sie auch andern deutlich vorzustellen. Die vollständige Sammlung aller zu einer Sache gehörigen Gedanken und die völlige Besitznehmung derselben ist nicht nur die erste, sondern auch die wichtigste Verrichtung des Künstlers. Hat er dieses erhalten, so wird ihm nach Maaßgebung seiner Beurtheilungskraft auch die Eintheilung und Anordnung der Sachen leicht werden. Hat er diese, so muß er sich eben so bemühen, die Hauptvorstellungen besonders, eine nach der andern lang und vielfältig zu überdenken; denn dadurch erhält er den dritten zur Deutlichkeit nöthigen Punkt, die Ausführlichkeit der Hauptvorstellungen.

Ueberhaupt aber müssen Redner und Dichter die Werke der besten Mahler in ihrer Anordnung, in den Gruppirungen, und in der ausführlichen Bearbeitung der Hauptgruppen fleißig studiren, und sich zum Muster der allgemeinen Deutlichkeit vorstellen.

Deutsche Schule.

(Zeichnende Künste.)

Obgleich an keinem Orte Deutschlands eine so beträchtliche Anzahl Mahler sich nach einem einzigen Meister gebildet, daß sie im eigentlichen Verstande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich überhaupt die großen deutschen Mahler keinen ihnen eigenthümlich zukommenden Charakter haben, so pflegen doch einige Ausländer die ganze Zunft der deutschen Mahler, die deutsche Schule zu nennen.

Zwar hat Deutschland durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, da die Künste überall, so wie die Wissenschaften im Staube gelegen, allezeit die zeichnenden Künste so gut als Italien getrieben: die deutschen Kayser und andere große Fürsten, haben ihre Schlösser nach dem Geschmak der damaligen Zeiten nicht ohne Pracht gelassen. Die hohe Geistlichkeit suchte die Kirchen und Capellen auf das beste auszuschmüken. Was man noch hier und da von alter Bildhauerarbeit und von Gemählden an Altären und in den Chören sieht, das Schnitzwerk, womit die Dekel der Bücher, und die gemahlten Anfangsbuchstaben, womit der Text derselben ausgezieret worden, zeigen eben keinen geringern Geschmak an, als die Sachen, die zur selbigen Zeit in Italien und andern Ländern verfertiget worden. Aber der Mangel der Geschichtschreiber hat auch den Untergang der Namen aller Künstler der damaligen Zeiten nach sich gezogen. Die ersten deutschen Mahler, von denen man Nachricht hat, haben gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts gelebt, von welcher Zeit an Deutschland bis auf diesen Tag ohne Unterbrechung allezeit Mahler gehabt, die sich auch bey auswärtigen Liebhabern einen Namen gemacht haben.

Weil aber selten drey oder vier deutsche Mahler von einigem Ruhme aus einer Schule entstanden sind, so kann man der deutschen Schule, die nur uneigentlich so genennt wird, keinen besondern Charakter zueignen. Was einige französische Schriftsteller von dem Charakter der deutschen Mahler sagen, ist ein Geschwätze, das ihrer Unwissenheit zuzuschreiben ist. Man trifft in den verschiedenen Werken der deutschen Mahler den Geschmak aller Schulen an; denn einige haben sich in Rom, andre in Venedig, noch andre in den Niederlanden gebildet. Viele aber haben die Regeln ihrer Kunst aus der Natur selbst geschöpft.

Zur deutschen Schule, ob es gleich im Grunde keine eigentliche deutsche Schule giebt, werden gewöhnlich gezählt: Albrecht Dürer (S. Gedächtniß der Ehren eines der vollkommensten Künstler, A. D. nebst dessen Bildnisse von Heinr. Conr. Arends, Gött. 1728. 8. — G. Wolfg. Knorrs, historische Künstlerbelustigung, oder Gespräche im Reiche der Todten, zwischen A. D. und Raphael von Urbino, Nürnb. 1738. 4. — D. Gottfr. Schöbers Leben, Schriften und Kunstwerke, Alb. D. Leipz. 1768. 8. u. a. m. † 1528.) — Lukas Kranach (S. sein Leben von Christ in den Act. erud. et cur. vom Jahre 1726. S. 338-356. — Historischkritische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers, L. K. Hamb. 1761. 8. vergl. mit der Bibl. der schönen Wissensch. 8. 83. — Leben des berühmten Mahlers, L. C. Hamb. 1762. 8. † 1553. u. a. m.) — Joh. Holbein (S. sein Leben, von Carl Patin, vor des Erasmus Encom. Moriae, Basil. 1676. 4. † 1554.) — Christoph Schwarz († 1594) — Joh. Rotenhammer († 1604) Ad. Elzhaimer († 1620) Wilh. Bauer († 1640) Casp. Netscher († 1684) Abrah. Mignon († 1679) Maria Sib. Merian († 1717)

Diatonisch.

(Musik.)

Mit diesem Wort, das aus der griechischen Musik beybehalten worden, bezeichnet man die Tonleiter, die von dem Grundton bis auf seine Octave durch sieben Stufen herauf steiget, von denen zwey halbe, die übrigen ganzen Töne sind. Also machen die Töne C, D, E, F, G, A, H, c, eine diatonische Tonleiter. Alle Stufen darin sind ganze Töne, außer den zweyen E-F, und H-c, die nur halbe Töne sind. Die Veränderung der Ordnung in den Stufen, macht keine Veränderung in dem Namen; denn die Tonleiter bleibt diatonisch, von welchem Ton man auch anfängt, so daß auch diese Reyhe E, F, G, A, H, c, d, e, eben sowol eine diatonische Octav ausmacht, als die vorhergehende. Eben so bleibet der Tonleiter dieser Name, wenn auch gleich die von den Neuern eingeführten halben Töne darin vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave fünf Stufen ganze, und zwey Stufen halbe Töne ausmachen; so daß auch folgende Tonleiter D, E, Fis, G, A, H, cis, d, diatonisch ist.

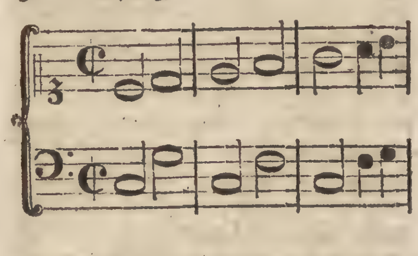
Jeder Gesang, der seine Intervalle aus einer solchen Tonleiter nimmt, wird ein diatonischer Gesang genennt; und da dieses in der heutigen Musik fast allezeit geschieht, indem nur in gar wenigen Fällen andre Fortschreitungen vorkommen, so ist eigentlich unsre ganze Musik diatonisch, nur mit der Ausnahme, daß bisweilen einzelne chromatische oder enharmonische Gänge darin vorkommen.

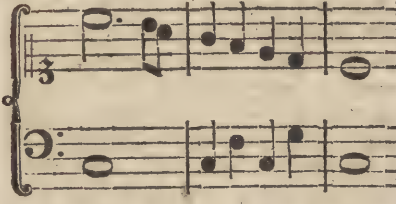
Wenn man überall nach einer gleichschwebenden Temperatur *) singen könnte, so wäre der diatonische Gesang nur von zweyerley Art, nämlich der harte und der weiche, weil gar alle harte Tonleitern einander vollkommen gleich wären, so wie auch alle weiche einander gleichen würden. Nach jeder andern Temperatur aber hat jeder Grundton eine ihm eigene diatonische Leiter, die sich, wenn man auch auf kleine Abweichungen der Intervalle sehen will, von jeder andern unterscheidet. **) Indessen kommen gar alle diatonische Gesänge darin mit einander überein, daß keine Intervalle darin vorkommen, die kleiner, als ein halber Ton sind, und daß der Gesang nie durch zwey hinter einander folgende halbe Töne fortschreitet.

Der diatonische Gesang scheinet natürlicher und leichter zu seyn, als irgend

*) S. Temperatur.
**) S. Intervall.

irgend ein andrer, der durch kleinere Intervalle fortschreitet, oder der mehrere halbe Töne hinter einander hören läßt; selbst die bloße diatonische Tonleiter giebt in der natürlichen Folge ihrer Töne sowol im Auf- als im Absteigen, schon einen leichten und guten Gesang,





welches bey keiner andern Tonleiter angeht.

Da man aber in der heutigen figurirten Musik selten lang in einem Ton bleibet, indem man den Gesang durch verschiedene Töne und Tonarten durchführet, so wird das Diatonische bey den Ausweichungen oft unterbrochen. Nur in den Choralen, wo keine Ausweichungen geschehen, wird der ganz reine diatonische Gesang ohne Ausnahme beybehalten, und wird deßwegen von Zarlino der Diatono-diatonische Gesang genennt.

Die Griechen hatten in ihrer Musik auch eine diatonische Tonleiter, die aber von der heutigen etwas unterschieden ist. Das diatonische Tetrachord bestehet aus drey Intervallen, einem großen halben Ton und zwey großen ganzen Tönen, da in unsrer Tonleiter nirgend zwey große Töne auf einander folgen. Aber auch das diatonische Tetrachord der Alten war von verschiedenen Arten, davon Ptolemäus sechs angiebt; Aristoxenus aber zwey. Das gebräuchlichste war das, was Ptolemäus diatonicum ditonum nennt, dessen Intervalle waren $\frac{243}{256}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{8}{9}$; die beyden Arten des Aristoxenus waren nach seiner Art die Quarte zu theilen von folgenden Verhältnissen:

das weiche

12. 18. 30. oder $\frac{10592}{10000}$, $\frac{10902}{10000}$, $\frac{11547}{10000}$;

das harte

21. 24. 24. oder $\frac{10592}{10000}$, $\frac{11220}{10000}$, $\frac{11220}{10000}$.

Von dem Ursprung oder der Erfindung der diatonischen Tonleiter ist im Artikel System gesprochen worden.

Dichter.

Mit diesem Namen möchten wir nicht gerne ohne Unterschied alle diejenigen beehren, welche in gebundener Rede geschrieben oder Verse gemacht haben.

— Neque enim concludere versum
Dixeris esse satis.*)

Denn gemeine Gedanken oder Erzählungen in Versen vortragen, macht so wenig den Dichter aus, als die gemeine Sprache reden, einen Redner macht. Man muß aller Urtheilskraft über Gegenstände des Geschmaks beraubet seyn, um sich einbilden zu können, daß gemeine und alltägliche Gedanken durch die Einkleidung in Verse eine schönere Rede machen, als wenn sie nach der gemeinen Art vorgetragen wären; da vielmehr das Gegentheil geschieht. Eine außerordentliche Sprache, wie die Sprache des Dichters ist, der in Versen spricht, erfodert nothwendig auch außerordentliche Gedanken, oder Empfindungen, aus denen man begrei-

*) Horat. serm. I. 4.

begreifen kann, warum die gemeine Art der Rede verlassen worden.

Man muß demnach den Charakter des Dichters nicht in der Kunst suchen, die Rede durch wolabgemessene und wolklingende Verse fortzuführen, sondern in dem Vermögen den Geist und das Gemüth durch Vorstellungen, die einen ganz außerordentlichen Gang der Rede erfodern, zu reizen. „Die Worte und Syllaben in gewisse Gesetze zu bringen, und Verse zu schreiben, sagt Opitz, ist das allerwenigste, was in einem Poeten zu suchen ist. Er muß ἐυφαντασιωτατος von sinnreichen Einfällen und Erfindungen seyn, muß ein großes unverzagtes Gemüth haben, muß hohe Sachen bey sich erdenken können, soll anders seine Rede eine Art kriegen, und von der Erde empor steigen.“ *) Eben diese Foderungen macht Horaz, der nur den einen Dichter nennt,

> Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
> Magna sonaturum. **)

Einmal die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas so außerordentliches und enthusiastisches, daß man sie die Sprache der Götter genennt hat: deßwegen sie auch eine außerordentliche Veranlassung haben muß, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu suchen ist. Es scheinet, daß einerley Lage des Gemüthes Tanz, Musik, Gesang und Poesie hervorgebracht habe. Wir werden also auf die Entdekung des poetischen Genies geleitet werden, wenn wir den wahrscheinlichen Ursprung dieser Künste vor Augen haben. †) Wir werden daraus abnehmen können, wie die poetische Sprache und die Lust in abgemessenen Versen zu sprechen, und aus der Rede einen Gesang zu machen, hat entstehen können. Will man den Ursprung jener drey verschwisterten Künste begreifen, so muß man abnehmen, daß in dem Gemüth Empfindungen oder Vorstellungen vorhanden seyn, die entweder durch ihre Heftigkeit, oder durch einen sanften, aber die ganze Seele einnehmenden Zwang, oder durch ihre religiöse oder politische Größe, sich des Gemüthes so bemächtigen, daß es in eine heftige oder sanfte Schwärmerey geräth, in welcher die Gedanken und die Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede heraus ströhmen. Wer auf diese Weise von Gegenständen gerührt wird, und zugleich ein zartes Gefühl für abgemessene Bewegung hat, die in der Musik den Takt und den Rythmus ausmacht, der ist der Mensch, den die Natur zum Dichter gebildet hat.

Der Grund des poetischen Genies wird also in einer ungewöhnlich starken Fühlbarkeit der Seele zu suchen seyn, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet ist. Die Eindrüke von Lust und Unlust sind bey dem Dichter so stark, daß er sich denselben ganz überläßt, alle seine Aufmerksamkeit auf das, was in seinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruch einen freyen Lauf läßt; darüber vergißt er die äußern Umstände, die ihn umgeben, und Gegenstände der Einbildungskraft würken eben so stark auf ihn, als wenn sie seine Sinnen rührten. Er geräth in eine Schwärmerey, die, nach Beschaffenheit der Empfindung, die sie veranlasset hat, sich entweder heftig oder sanft, sowol in dem Ton der Stimme, als in dem Strohm der Worte, äußert.

Dieses lebhafte Gefühl aber ist zugleich mit einer eben so außerordentlichen Vorstellungskraft verbunden, welche nach dem besondern Genie des Dichters verschieden ist. Er beurtheilet

*) Opitz von der deutschen Poeterey.
**) Horat. l. c.
†) S. Vers; Singen; Tanz; Musik.

theilet alles nach der ihm eigenen Art, sieht in dem Gegenstand, der ihm interessant ist, Beziehungen und Verhältnisse, die ein gesetzter Sinn nicht würde entdekt, oder kaum würde bemerkt haben.

Die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, machten auf Homers Gemüth so lebhafte Eindrüke, daß seine ganze Seele davon eingenommen wurde. Mit einer außerordentlichen Würksamkeit des Geistes bestrebte er sich, Begebenheiten und Thaten, die ihn so sehr reizten, sich auf das Lebhafteste vorzustellen, strengte seine Einbildungskraft an, die großen Männer, die den Streit führten, vor sich zu sehen, stellte sich selbst vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Gerassel der Waffen, fühlte jeden Eindruk, den die Umstände auf jede dabey interessirte Hauptperson machten. Um jeden Eindruk desto lebhafter zu fühlen, war er itzt Achilles, dann Hektor; redete und handelte, als wenn er itzt würklich in diese Personen wäre verwandelt worden; itzt mit Heftigkeit und Wuth, dann mit Gelassenheit. Mit gleicher Leichtigkeit wurde er itzt von dem Interesse der Griechen, dann der Trojaner beseelt. Die Gefahren oder Hoffnungen, in denen er sich jedesmal befand, reizten jede Fähigkeit seiner Seele zur äußersten Anstrengung ihrer Kräfte. Wenn er aus solchen Entzükungen wieder zu sich selbst kam, so fühlte er eine unwiderstehliche Begierde, das, was er gesehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in diesen Sachen eine Wichtigkeit sah, die der Größe seiner Empfindungen angemessen war; er wünschte alle Stämme der Griechen vor sich zu versammeln, um ihnen alles, was er selbst gefühlt hat, mitzutheilen. Dieser Wunsch begeistert ihn aufs neue; und nun fängt er in dem feyerlichen enthusiastischen Ton eines Menschen, der seiner Nation die wichtigsten Dinge zu erzählen hat, an.

Diese Eigenschaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderstehliche Begierde, das, was man selbst so lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, sind die wahren Anlagen zum poetischen Genie; sie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüths seyn, wenn sie nicht einen scharfen Verstand, eine sehr gesunde Beurtheilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geistes, sich seiner selbst und der Umstände, darin man ist, bewußt zu seyn, zur Unterstützung haben. Ohne diese Eigenschaften arten jene in bloße Ausschweifungen aus. Wie der Mahler, der durch eine natürliche Richtigkeit seines Auges und durch eine sehr lange Uebung eine völlige Fertigkeit in der richtigen Zeichnung besitzt, mitten im heftigsten Feuer der Einbildungskraft, darin er sich selbst vergißt, keinen Pinselstreich zieht, der über die Gränzen des richtigen Umrisses heraustritt, so verläßt auch den guten Dichter das richtige Urtheil niemals, obgleich die Lebhaftigkeit des Gefühls das Nachdenken zu unterdrüken scheint. Er ist so sehr gewohnt richtig zu urtheilen, an jedem Ort und bey jeder Gelegenheit das zu sagen, was sich schiket, jeden Gegenstand in Beziehungen, die eine gesunde Vernunft bestimmt, zu sehen, daß ihn auch denn, wenn er außer sich ist, die Vernunft nicht verläßt.

Also könnte man in wenig Worten sagen, der große Dichter sey ein Mensch von starker und weit ausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geschmak, von sehr lebhafter Einbildungskraft und starken Empfindungen. Die ungleiche Mischung, und die durch vielerley Grade veränderte Verhältnisse dieser Eigenschaften,

ten, machen nebst dem Temperament die Verschiedenheit des dichterischen Genies aus. Anakreon ist in seiner Art so gut ein Dichter, als Homer: aber des Tejers Seele wird nur von Gegenständen einer sanften Wollust gereizt; sie zünden darin ein Feuer an, das eine helle Flamme giebt, die sanft wärmt, ohne zu brennen. Von dieser Wollust trunken schwärmet er mit feinem Geschmak, wie eine Biene auf den bluhmichten Scenen seiner leichten Einbildungskraft herum, um überall Honig zu saugen: und indem er diese angenehme Trunkenheit fühlt, wünscht er, der ganzen Welt sein Gefühl mitzutheilen. Der Sänger des Achilles wird vornehmlich von großen Gegenständen gerührt. Er sieht alles in Beziehung auf starke, männliche Tugend, weil er selbst einen hohen Geist hat, mit patriotischem Eifer, mit kriegerischem Muth und mit Begierde zu jeder großen und merkwürdigen Unternehmung angefüllt: da er die Menschen immer von der Seite ihrer größten Stärke ansieht, so geräth er bey jedem wichtigen Unternehmen in ein starkes Feuer; sieht alles auf der ernsthaftesten, oder kühnesten, und wichtigsten Seite an; wird selbst ein Held, ein Patriot, ein Staatsmann. Mit diesen großen Empfindungen und mit dieser starken Würksamkeit verbindet er einen durchdringenden Verstand, einen unerschöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel, zum Zwek zu gelangen, auszufinden, eine lebhafte und mit solchem Genie verbundene Einbildungskraft, daß er jede sinnliche Scene, mit den lebhaftesten Farben, mit Lieblichkeit oder Größe, als ein wahres Gemählde sichtbar darstellt. Also zeiget er das dichterische Genie in seiner höchsten Größe.

Mit diesen Talenten kann ein Mensch sich selbst zum Propheten, zum Lehrmeister und Wolthäter seiner Nation, und so gar aller gesitteten Nationen machen; denn unter allen Menschen von Genie ist es keinem so leicht, sich um das menschliche Geschlecht verdient zu machen, als dem Dichter. Seine lebhafte Phantasie giebt jedem Gegenstand einen unwiderstehlichen Reiz; die Schärfe seiner Beurtheilungskraft und die Stärke seiner Empfindungen, die er auf das nachdrüklichste äußert, überzeugen den Verstand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort.

Ihm stehen mancherley Wege offen, in das Innere der Seele zu dringen, nachdem es die Umstände mit sich bringen; die Epopee, das Drama, die Ode, das Lied und manche andre Gestalt, in die er seine Materie einkleiden kann. Was irgend zum Nutzen der Menschen entdekt oder gesagt worden; Wahrheiten, Lebensregeln, Muster der Sitten, der Tugenden, großer Thaten: dieses alles legt er würksam in den Geist und die Gemüther. Noch nirgend sind die Menschen weder so verständig, noch so gut, noch so gesittet, als sie es seyn könnten. Also stehen dem Dichter noch überall Wege offen, sich um sie verdient zu machen.

Wer aber dieses Verdienst erlangen will, der muß auch jene große Talente, von denen vorher gesprochen worden, auf die edelste Weise anwenden. Er muß sie als Mittel brauchen, nützlich auf die Gemüther der Menschen zu würken. Der liebliche Klang der Worte, die angenehmen Bilder der Phantasie, die lebhafte Rührung der Empfindung müssen angewendet werden, die Menschen mit sanfter Gewalt zur Tugend zu lenken, ihnen jede Pflicht süß zu machen, sie von ihrem wahren Interesse zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schiksals zu erleichtern, die Bitterkeit des Kummers zu versüßen, die Leidenschaften zu zähmen, die Begierde nach wah-

rem Ruhm anzufachen. Wie Orpheus, mache er wilde Menschen zahm; wie Thales, bringe er die Bürger zur Eintracht und zum willigen Gehorsam der Gesetze; wie Tyrtäus, macht er sie gegen die Feinde des Staats unüberwindlich, und gewinne Schlachten durch seine Gesänge; wie Homer, werde er der vertraute Lehrer des Staatsmanns, des Helden und jedes Privatmannes. Dieses sind die Wege zur Ehrenkrone für Dichter.

Wer sich aber begnüget, seine poëtischen Talente blos anzuwenden, unsrer Phantasie lachende und tanzende Bilder vorzumahlen; Vorstellungen, die uns keine Pflicht erleichtern, mit Reiz zu bekleiden; den wollen wir zwar als einen guten Gesellschafter freundschaftlich unter uns beherbergen, und wie eine Nachtigall, deren Gesang uns belustiget, ernähren: aber unser Vertrauter soll er nie werden. Wir werden seinen Gesang mit Vergnügen hören, aber einander ins Ohr sagen, daß es kaum der Mühe werth ist, eine so außerordentliche Sprache anzunehmen, in Entzükung, und so gar in eine Art Raserey zu gerathen, blos um andre zu ergötzen; wir werden eine Vergleichung zwischen ihm und dem Solon anstellen, der vor seinen Bürgern auch als ein Schwärmer in einer Art Raserey erscheinet, und ihnen eine Elegie vorsingt, dabey aber die große Absicht hat und auch erreicht, ihnen heilsame und sehr wichtige Entschlüsse beyzubringen.*) Wir wollen ihm sagen, daß auch Werke von großem und ernsthaftem Inhalt, von der Seite der Annehmlichkeit betrachtet, große Vorzüge haben können; daß der lehrreiche Homer,

> Qui quid si pulchrum; quid turpe, quid utile, quid non,
> Plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.**)

*) S. Plutarch im Solon.
**) Hor. Epist. I. 2.

reizende Annehmlichkeiten zur Ergötzung der Einbildungskraft habe.*)

Wenn wir blos angenehmen Dichtern einen ehrenhaften Platz unter wolgesitteten und verständigen Menschen gerne gönnen; so erstrekt sich dieses nicht auf diejenigen, die uns mit eben so unwitzig als unsittlichen Gesängen, gleich Fröschen, die aus Sümpfen quaxen, beschwerlich fallen. Die Zahl solcher Undichter ist so groß, daß sie die Poesie überhaupt in die Gefahr setzen, als etwas verächtliches angesehen zu werden; sie sind es, die der edelsten aller edeln Künste die schweren Vorwürfe zugezogen haben, darüber Opitz klagt, und die noch itzt diese göttliche Kunst drüken. Der Vater der deutschen Dichter sagt, daß einige „aus der Poeterey, ich weiß nicht, was für ein geringes Wesen machen, und sie wo nicht gar verwerfen, doch nicht sonderlich achten, auch wol vorgeben, man wisse einen Poeten in öffentlichen Aemtern wenig, oder gar nicht zu gebrauchen, weil er sich in dieser angenehmen Thorheit und ruhigen Wollust so vertiefe, daß er die andern Künste und Wissenschaften, von welchen man rechten Nutz und Ehre schöpfen kann, gemeiniglich hintansetze. Ja wenn sie einen gar verächtlich haben wollen, so nennen sie ihn einen Poeten: Wie dem Erasmo Roterodamo von groben Leuten geschehen . . . Sie wissen ferner viel von ihren Lügen, ärgerlichen Schriften und Leben zu sagen, und erinnern, es sey keiner ein guter Poet, er müsse denn

*) Hà grand' obligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale col arte sua mi conduce a rimmirar, come con gli occhi propri, la famosa caduta di Troja, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti maravigliosi giri d'Ulisse ramingo sul mare. Muratori della perfetta poesia Lib. I. cap. 14.

denn zugleich ein böser Mensch seyn.“*) Diese Vorwürfe scheinen einen groben Unverstand, oder tollkühne Schmähsucht zum Grund zu haben, sobald man sich erinnert, daß Homer, Sophokles, Euripides und, und Männer von dieser Art, Dichter gewesen sind; aber was für eine große Liste von alten und neuen Dichtern könnte man nicht geben, auf die diese Beschuldigung mit Recht kann gelegt werden? Man kann sowol zur Beschimpfung der schlechten, als zur Ehrenrettung der guten Dichter, nichts nachdrüklichers anführen, als die folgenden Worte eines der feinesten Kenner.**) „Ich muß gestehen,“ sagt er, „daß schwerlich eine abgeschmaktere Gattung Menschen irgend wo zu finden ist, als die, denen man in den neuern Zeiten, wegen einiger Fertigkeit woltönend zu sprechen, wegen eines unüberlegten abgeschmakten Witzes, und einiger Einbildungskraft, den Namen der Dichter gegeben hat. Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinn verdienet, der, als ein wahrer Künstler oder Baumeister in dieser Art, so wol Menschen als Sitten schildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältnisse geben kann, ist, wo ich nicht irre, ein ganz andres Geschöpf. Denn ein solcher Dichter ist in der That ein andrer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem obersten Künstler oder der allgemeinen bildenden Natur, formet er ein Ganzes, wol zusammenhangend, und in sich selbst wol abgemessen, mit richtiger Anordnung und Zusammenfügung seiner Theile. Er bezeichnet das Gebieth jeder Leidenschaft, und kennet genau jeder derselben Ton und Maaß, wodurch er sie mit Richtigkeit schildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindungen und der Handlung, und unterscheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der sittliche Künstler, der auf diese Weise dem Schöpfer nachahmen kann, und eine solche Kenntniß der innern Gestalt und des Baues seiner Mitgeschöpfe hat, wird, wie ich denke, schwerlich sich selbst mißkennen, oder über diejenigen Verhältnisse unwissend seyn, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Dissonanz und Disproportion aus. Und obgleich nichtswürdige Menschen auch ihren hohen Ton und natürliche Fähigkeit zu handeln haben können: so ist es doch nicht möglich, daß richtige Urtheilskraft und sittliches Gefühl sich da finden sollten, wo Harmonie und Redlichkeit mangeln.“

Es ist zu wünschen, daß diejenigen, die das Richteramt im Reich des Geschmaks auf sich genommen haben, die Dichter öfterer und ernstlicher, als sie es thun, an die Würde ihres Berufs erinnern. Gar zu oft loben sie den feinen Witz, den fließenden und angenehmen Ausdruk, ohne darauf zu sehen, ob diese, an sich zwar angenehme und nöthige Theile der poetischen Kunst, auf eine Materie angewendet worden, die Menschen, denen es nicht blos um angenehmen Zeitvertreib, oder um unbestimmte und leicht wieder vorüber-

*) Opitz von der deutschen Poeterey im III. Cap. Die Klagen, die der Jesuit Strada über den Mißbrauch der Poesie zu seiner Zeit führet, sind auch itzt nicht unzeitig. Adeo deformia et foeda carminum portenta nostra haec aetas videt, adeo postremi quique poetarum lutulenti fluunt hauriuntque de faece; ut sanctum poetae olim nomen timide jam a bonis usurpetur, perinde quasi honesto ingenuoque viro poetam salutari convicio ac dehonestamento sit. Strada Prolus. Acad. L. I. Prol. 3.

**) S. Shaftesbury Advice to an Author Part. I. Sect. 3.

gehende Aufwallungen der Empfindung zu thun ist, interessant seyn können. Es gehört wahrlich viel dazu, dem feinesten und verständigsten Theil einer Nation etwas zu sagen, das auf seine Art zu denken und zu handeln vortheilhaften Einfluß habe. Der Dichter, der sich eines solchen Erfolges schmeicheln will, muß nothwendig über Menschen, Sitten, Handlungen und Geschäfte, entweder schärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er schreibt; oder er muß wenigstens, wenn er sie darin nicht übertrifft, dem, was sie schon wissen und denken, in ihren Gemüthern einen höhern Grad der Lebhaftigkeit und Würksamkeit zu geben wissen, wenn sie anders auf seinen Gesang hören sollen. Dazu gehören nicht blos Talente, wenn sie auch mit jeder zum Ausdruk nöthigen Fertigkeit verbunden sind; nur eine große Kenntniß des menschlichen Herzens, eine scharfsinnige Beobachtung der Sitten, ein feines und richtiges Gefühl des Guten, und eine gesunde Beurtheilungskraft des Wahren und Falschen in den Maaßregeln des gemeinen und öffentlichen Lebens, mit jenen zur Kunst gehörigen Talenten und Fertigkeiten verbunden, machen einen Dichter aus, der gerechten Anspruch auf die Hochachtung seiner Nation machen kann.

* *

Von dem, was der Dichter ist, oder seyn und wissen soll, handeln folgende Schriften: Il Dedalione, ovvero del Poeta, Dialogo, von Scip. Ammirato, im 3ten B. s. Opuscoli; Fir. 1590. 4. — De la erudicion poetica por Luis Carrillo y Sotomayor, Mad. 1611. 4. — Del proprio ed ultimato fine del Poeta, di Publ. Fontana, Bergamo 1515. 4. — In Marmontels Dichtkunst handelt das 2 und 3te Kap. Des talens du poete, und Des etudes du poete, — und in dem Nouvel essai sur l'art dramatique, das 16 und 17te Kap. Des etudes du poete, das 18te Du Danger de certaines sociétés pour le poetes, das 19te Des difficultés à vaincre, und das 21te und 22te Des idées du poete. — Von den moralischen Sinnesart des Dichters, in den neuen crit. Briefen, Zürich 1749 und 1763. 8. N. 2. S. 18. — —

Lebensbeschreibungen, oder Nachrichten von Dichtern aller Zeit, und aller Völker, sind zu finden in Ioh. Pet. Lotichii Bibliotheca poetica, in qua non tantum Thraciae et Graeciae, sed etiam Italiae, Hispaniae, Germaniae, Belgii, Galliae, Angliae, Hungariae, Daniae, Poloniae, Bohemiae etc. Poetae celebriores, singulis Tetrastichis singuli recensetur, una addita, velut in compendio, eorundem Vita, natalibus et diebus emortualibus, Frcft. 1625-1628. 4 Th. 8. — Jugemens des Scavans sur les principaux ouvrages des auteurs, par Mr. (Adrien) Baillet, Amst. 1685. 12. 9 B. mit Zusäzen und Verbess. von Monnoye, Amst. 1725. 12. und 4. — Biographie der Dichter, von Chr. Heinr. Schmidt, Leipz. 1769-1770. 8. 2 B. — — Von griechischen, ausser den einzeln Leben derselben, von Altern und Neuern geschrieben, welche sich gewöhnlich bey ihren Werken befinden, und ausser dem, was in Fabricii Biblioth. Graec. Hr. Harles histor. Ling Graec. u. d. m. beygebracht worden ist, sind deren in folgenden Sammlungen enthalten: Vies de quelques anciens poetes grecs von Tanaquil le Fevre, Par. 1655. 12. mit Anmerk. von Reland, Amst. 1700 12. und im 2ten B. der Mem. de Litterature des Salengre; lat. im 10 B. von Gronov's Thesaurus, S. 740 u. f. — Istoria de' poeti greci e di que' che in greca lingua han poetato, von Lor. Crassi, Nap. 1678. f. — Lives and characters of the ancient grec. Poets, by Basil. Kennet, Lond. 1697. 8. — — Von griechischen und römischen Dichtern zugleich: Historiae poetar. tam graec. quam latinor.

nor. Dial. X. scrips. Greg. Gyraldus, Basil. 1545. 8. und im 2ten B. s. W. — Ioh. Ger. Vossii de veter. poetar. temporibus, Lib. II, Amstel. 1614. 4. im 3ten B. s. W. — Olai Borrichii Dissertat. V. de Poetis, Hafniae 1676 — 1681. 4. Frcft. 1683. 4. Mich. Filitzii Spec. Analect. ad Olai Borrichii Diss. de Poetis, Lips. 1696. 4. (hat sich aber nicht blos auf gr. und lat. Dichter eingeschränkt) — Auch finden sich deren noch, in Bayle's historischkritischem Wörterbuch, welche besonders abgedruckt, deutsch Lübeck 1780. 8. erschienen sind. — In Edw. Manwarings historic. and critical account of the most eminent classic Authors in Poetry and history, Lond. 1737. 8. — In der Biographia classica: The lives and characters of all the Classic Authors ... Lond. 1740. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. deutsch, durch Mursinna, Halle 1767. 8. 2 B. im 1ten B. sind die Dichter) — In G. Christ. Hambergers zuverläßigen Nachrichten von den vornehmsten Schriftstellern, vom Anfange der Welt, bis auf das Jahr 1500, Lemgo 1756-1764. 8. 4 Thl. — — Von römischen Dichtern allein: Ausser den Nachrichten in Fabricii Bibl. lat. — in Gottfr. Ephraim Müllers histor. krit. Einleitung zu nöthiger Kenntniß ... der alten lat. Schriftsteller, Dresd. 1747-1751. 8. 5 Th. — in Hrn. Harles Introductio in histor. Linguae lat. Brem. 1764. 8. 1772. 8. — und den einzeln, verschiedenen Ausgaben, vorgesetzten Lebensbeschreibungen einzeler Dichter, sind deren gesammelt in folgenden Werken: Pet. Criniti, de poetis latinis, Lib. V. Flor. 1505. f. und in s. opuscul. Lugd. 1561. 12. S. 613. — Casp. Sagittarii Commentatio de vita et scriptis Livii Andronici, Naevii, Ennii, Caecilii Statii, Pacuvii, Attii, Attilii, Lucilii, Afranii, M. P. Catonis, Altenb. 1672. 8. — Lives of the Roman Poets, Lond. 1726. 8. 2 B. ebend. 1733. 8. 2 B. von L. Crusius, deutsch, durch Chr. Heinr. Schmid, Halle 1777. 8. 2 B. — Connoissance des poetes latins les plus célébres par Mr. Alletz, Par. 1756. 12. 2 B. — — Von Dichtern, welche lateinische Verse in den mitlern und neuern Zeiten gemacht: Polyc. Leiseri Historia Poetar. et Poemat. medii aevi, decem, post annum a nato Christo CCCC. Saeculor. ... Halae 1721. 8. — — Von den sicilianischen Dichtern: De' Poeti Siciliani, libro I. di Giov. Ventimiglia, nel quale si tratta de' Poeti bucolici. o dell' origine e progresso della poesia, nell' Isola di Sicilia, Nap. 1663. 4. (S. übrigens den Art. Hirtengedicht.) — — Von den Troubadours, oder Provenzaldichtern: Vies des plus célébres et anc. Poëtes provenseaux ... par J. Nostradamus, Lyon 1575. 12. ital. durch Giov. Giudice, Lyon 1578. 8. und mit Verbesserungen durch Crescimbeni, als der 2te B. s. Comment. intorno alla storia della volgar poesia, Rom. 1710. 4. besonders gedruckt, ebend. 1722. 4. und im 2ten B. der neuesten Ausgabe seiner istoria della volgar poesia — Histoire litteraire des Troubadours (vom Abt Millot) Par. 1774. 12. 3 B. — Observations sur les Troubadours (von Le Grand) Par. 1781. 12. — Auch kommen merkwürdige Nachrichten von ihnen in der Histoire de la Provence von Cesar Nostradamus, Lyon 1714. f. und Lebensbeschreibungen in der Histoire générale de Provence ... P. 1777-1784. 4. 3 B. im 2ten und 3ten B. S. 381. und 437. — — Von italienischen Dichtern: Ausser den allgemeinen Nachrichten, welche sich z. B. in dem Theatro d'huomini letterati, von Girol. Ghilini, (Mil. 1640. 8.) Vin. 1647. 4. — in den Elogi d' huomini letterati des Lor. Crasso, Vin. 1666-1668. 2 Th. 4. — in der Bibliotheca Napoletana di Nic. Toppi, Nap. 1678. f. verbunden mit den Addizione copiose di Lion. Nicodemo alla Bibl. del Toppi, Nap. 1683. f. — in den Scrittori d' Italia ... del C. Giov. Mar. Mazzuchelli, Bresc. 1753-1759. 2 B. f. — in der storia della Litteratura italiana di Girol. Tiraboschi ... Modena

Modena 1772 u. f. 4. 8 B. Ven. 1780 u. f. 8. (deutsch, die erstern Bände, durch Jagemann) — in Hrn. Jagemanns Magazin der italienischen Litteratur, Weimar und Dessau 1777-1783. 8. 8 B. — und in den, bey dem folgenden Artikel, Dichtkunst, angeführten Werken, finden, sind mir an eigentlichen biographischen Werken bekannt: Le Vite degli Arcadi illustri, Rom. 1708-1727. 4. 4 Th. (nicht von Crescimbeni allein) — Aber Lebensbeschreibungen von Dichtern kommen auch noch vor in den Vies des hommes et femmes illustres d'Italie, depuis le retablissement des sciences et des beaux arts, Yverdun 1768. 12. 2 B. deutsch, unter dem Titel, Italienische Biographie, Leipz. 1769-1770. 8. 2 B. — und kurze Nachrichten von dramatischen Dichtern, in der Bibliotheca teatrale italiana di Sgr. Ottaviano Diodoti, Lucca 1762-1766. 8. 12 B. — und in dem Theatre d'Italie, par Mr. Cedors, Par. 1758 u. f. 12. 15 B. u. a. m. — — Von spanischen Dichtern: Allgemeine Nachrichten, in Nic. Antonii Biblioth. Hispana, sive Hispanorum . . . qui post annum saec. MD usque ad praes. diem floruere, Rom. 1672. fol. 2 B. und in eben desselben Biblioth. hisp. vetus, sive Hispanorum . . . qui ab Octav. Aug. Imperio usque ad annum MD floruerunt, opus posth. Rom. 1696. f. 2 B. — Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur . . . von H. Bertuch, Weimar und Dessau 1776-1781. 8. 3 Th. (S. übrigens den Artikel Dichtkunst.) — — Von französischen Dichtern, ausser den allgemeinen biographischen Werken, als: Les hommes illustres qui ont paru en France, pendant un Siecle . . . par Ch. Perrault, P. 1696-1700. f. 2 B. und 1701. 8. 2 B. — Memoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la republique des lettres (von Jean Pierre Niceron) Par. 1727-1748. 12. 43 Th. in 42 B. wovon die ersten 24 verdeutscht sind durch Sieg. Jac. Baumgarten, Fr. Eberh. Rambach und Chr. Dav. Jani, Halle 1749-1747. 8. — Vies des hommes illustres de la France (von Castres d'Auvigny, Turpin und Gabr. Louis Perau) Par. 1736 u. f. 12. 23 B. — Bibliotheque franc. ou histoire de la Litterature franc. par l'Abbé Goujet, à la Haye 1741-1752. 12. 14 B. — Tableau historique des Gens de Lettres, ou Abrégé chronologique et critique de l'hist. de la litterature franc. depuis son origine jusqu' au XVIII Siecle par l'Abbé de L. (Longchamp) Par. 1767. 12. 3 B. deutsch, Halle 1770. 8. — Necrologue des hommes célébres de France, Par. 1767 u. f. 12. (das fortgesetzt wird) enthalten, eigentlicher, Lebensbeschreibungen und Nachrichten von Dichtern: Description du Parnasse françois par Mr. Titon du Tillet, Par. 1726. 12. und der Parnasse françois, Par. 1732-1755. f. 3 Th. mit Kpf. — Annales poetiques, ou Almanac des Muses depuis l'origine de la poesie françoise, P. 1776 bis jetzt 29 B. 12. — — Von englischen Dichtern: Ausser den allgemeinen englischen Biographen, als: Biographia Britannica: or the lives of the most eminent persons, who have forished in Great Britain and England, Lond. 1747-1760. f. 5 B. deutsch durch Baumgarten und Semler, Halle 1754-1770. 8. 10 Th. das Original sehr verm. durch Andr. Kippis, Lond. 1778 u. f. f. bis jetzt 3 B. — The British Plutarch, Lond. 1762. 12. 12 B. deutsch, Züllich. 1764 u. f. 8. 6 B. — A biographical history of England from Egbert the Great to the revolution . . . by J. Granger, Lond. 1770. 2 B. — Biographia Literaria: or a Biographical history of Literature, containing the Lives of English, Scottish and Irish Authors, Vol. I. Lond. 1776. 4. — sind Nachrichten und Lebensbeschreibungen von Dichtern gesammelt: Lives of the most famous english Poets . . . from the time of K. William the Conqueror to the reign of K. James II. by Will. Winstanley, Lond. 1687. 8. — Account of the English dramatic

Poets: or some observations and remarks on the lives and writings of all those that have publish'd either Comedies, Tragedies etc. in the English Tongue, by Ger. Langbaine, Oxf. 1691. 8. fortgesetzt, unter dem Titel: A complete catalogue . . . by Charles Gildon, Lond. 1699. 8. und 1720. 8. — The poetical register: or the Lives and Characters of all the English Poets with an account of their writings by G. J. (Giles Jacob) Lond. 1723. 8. 2 B. m. Kpf. neu aufgelegt, unter dem Titel: Historical Account of the Lives and Writings of the eminent english Poets, whether heroic, epic, lyric, elegiac etc. Lond. 1733. 8. m. Kpf. — The Muse's Library, or a series of English Poetry from the Saxons to the reign of King Charles II. containing the lives and characters of all the known writers in the intervall . . . Lond. 1732. 8. — Theatrical records . . . Lond. 1750. 8. (ein Verzeichniß der dramatischen Schriftsteller.) Lives of the Poets of Great Britain and Ireland by Mr. Cibber, and other hands, Lond. 1753. 8. 5 B. — der 2te B. des Companion to the Play-house, Lond. 1764. 8. besteht aus einem alphabetischen Verzeichniß der dramatischen Dichter. — Historisch-critische Nachrichten von dem Leben und den Werken einiger merkwürdigen englischen Dichter, Lübeck 1764. 8. — Lives of the most eminent english Poets, with critical observations on their works by Sam. Johnson, als Vorreden, zu der im Jahr 1779 erschienenen Sammlung der besten englischen Dichter in 60 B. geschrieben, und auch besonders, in 8 B. kl. 8. und 4 B. gr. 8. zu haben. Deutsch, die zwey ersten B. Altenb. 1780-1781. 8. 2 B. — Auch finden sich noch Lebensbeschreibungen englischer Dichter in der brittischen Bibliothek, Leipz. 1756-1767. 8. 6 B. — — Von deutschen Dichtern: wir sind an guten biographischen Werken überhaupt arm; ausser den einzeln Lebensbeschreibungen verstorbener Dichter, welche, zum Theil, vor ihren Werken stehen, sind mir, an Sammlungen, und an einzeln gedruckten, bekannt: Melch. Adami Vitae Germanor. Philosoph. *Poetarum* etc. . . . qui sec. super. et quod excurrit, floruerunt, Heidelb. 1615. 8. — Von einigen alten Poeten, welche in deutscher Sprache etwas geschrieben, ein Brief von Bernh. Pezius, in der Historie der Gelehrsamkeit unserer Zeiten Th. 9. S. 983-1003. — Joh. Casp. Wetzels Hymnopœographia, oder historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter, Herrnstadt 1718-1728. 8. 4 Th. — Ebend. Analecta Hymnica, d. i. merkwürdige Nachlese zur Liederhistorie, Gött. 1752. 8. — Ioh. Sigism. Iohnii Parnassi Silesiaci, s. Recensionis Poetarum Silesiacorum, Centur. II. Vratisl. 1729. 8. — M. Gottl. Klugens Hymnopœographia Silesiaca, Breslau 1755. 8. die drey ersten Decades enthaltend. — In H. Schmids allgemeinen Biographie die Lebensbeschreibungen von Kronegk, Brawe, Rost, Hagedorn, Pyra, Uz, Lichtwer. — Ch. H. Schmids Nekrologen, oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmsten verstorbenen deutschen Dichter, Berlin 1785. 8. 2 B. — Auch finden sich noch, in dem Leipziger Musenalmanach auf das Jahr 1782, Lebensbeschreibungen deutscher Dichter. — Historisch-critische Lebensbeschreibung Hans Sachsens . . . zur Erläuterung der Geschichte der . . . deutschen Dichtkunst ans Licht gestellt von M. Sal. Ranisch, Altenburg 1765. 8. — Casp. Gottl. Lindners Nachricht von Martin Opitzens von Boberfeld Leben, Tode und Schriften . . . Hirschberg 1740-1741. 8. 2 B. — Chph. Coleri laudatio honori et memoriae Mart. Opitii, post obitum solemniter dicta, Lips. 1668. 4. — Ioh. Iac. Hottingeri Acroama de Ioh. Iac. Bodmero, Tur. 1783. über Bodmern, von Leonh. Meister, Zürich 1783. 8. S. auch das Schweitzer Museum. — Ehrengedächtniß des Hrn. Chr. Ew. von Kleist, durch Fried. Nicolai, Berlin 1760. 4. — Klopstock in Fragmenten und Briefen, Hamburg

burg 1776-1778. 2 Th. 8. umgearbeitet unter dem (poßierlichen) Titel: C. F. Klopstock, Er und über Ihn, Dessau 1780-1783. 8. 3 Th. — Gottfr. Lichtwers Leben und Verdienste ... von Fr. Wilh. Eichholz, Halberst. 1784. 8. — — Von „Deutschlands galanten Poetinnen" hat Ge. Chr. Lehm, Frankf. 1715. 8. Nachrichten gegeben.

Dichtkunst. Poesie.

Die Kunst den Vorstellungen, die unter den Ausdruk der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft zu geben. Der Dichter hat dieses mit dem Redner gemein, daß er vermittelst der Rede in andern gewisse Vorstellungen erweket; aber die besondre Art, wie jeder seinen Zwek zu erreichen sucht, macht den Unterschied zwischen der Beredsamkeit und Dichtkunst. Der Redner behandelt seinen Stoff als ein Mensch, der sich besitzet, der sieht, beurtheilet und empfindet, was vor ihm liegt; der Dichter wird von seinem Gegenstand lebhafter gerühret, er wird davon so hingerissen, daß er in Begeisterung oder doch in eine Träumung geräth, in welcher seine Phantasie freyer und lebhafter würket. Daher kommt es, daß er seinen Gegenstand anders sieht, als andre Menschen, daß ihm das Vergangene und Zukünftige, als gegenwärtig, das blos Eingebildete, als würklich vorhanden vorkommt, daß seine Vorstellungskraft durch die geringste Veranlassung eine Menge Nebenbegriffe aufweket, die ihn eben so lebhaft rühren, als die, welche unmittelbar in seiner Materie liegen. Die Rede des Dichters wird also ihrem Inhalt nach sinnlicher, und an Materie reicher; er mischet unter das würklich vorhandene viel eingebildetes, dem er den Schein des würklichen giebt; die Vorstellungen haben weniger Zusammenhang, als in dem Vortrag des Redners. Nicht nur die Materie wird durch diese ungleiche Art, wie der Redner und Dichter jeder von derselben gerührt wird, sehr verschieden behandelt; es zeiget sich auch natürlicher Weise eine eben so große Verschiedenheit in beyder Ausdruk. Der Ton des Redners, so stark, so nachdrüklich und pathetisch er auch wird, ist doch immer der Ton eines Menschen, der weiß, was er spricht, und vor wem er spricht; aber der Ton des Dichters ist durchaus, und da, wo er blos sanft fließt, schwärmerisch und durch abgemessene Schritte, durch mehr Klang und Musik von dem Ton der gemeinen Rede unterschieden; es ist der Ton eines Menschen, der, von seiner Materie ungewöhnlich gerührt, auch ungewöhnlich davon spricht, dessen Worte, wenn es auch gemeine Worte sind, wenigstens in dem Ton das Gepräge einer tiefen Rührung der Seele haben. Auch der Ausdruk des Redners ist von des Dichters seinem stark unterschieden. Jener nimmt ihn aus der gewöhnlichen Sprache der Menschen, dieser findet den gemeinen Ausdruk selten stark genug; ungewöhnliche Figuren und Versetzungen, kühne Metaphern, Bilder, die dem anschauenden Erkenntniß mahlen, was der Redner dem Verstand entwikelt, sind des Dichters gewöhnliche Mittel zum Ausdruk.

Auf diese Weise muß nothwendig die Rede des Dichters von des Redners Rede, sowol in der Materie, als in der Form, dem Ausdruk und dem Ton ganz verschieden werden: und deßwegen theilet sich die Kunst der Rede in die zwey Hauptäste, die Beredsamkeit und die Dichkunst.

Der Grund der Dichtkunst ist in dem Genie des Dichters zu suchen, und die verschiedenen Zweige derselben, oder die Gattungen der Gedichte, entstehen sowol aus der besondern

Art des dichterischen Genies, als aus den besondern Veranlassungen dazu. Von jenem ist in dem vorhergehenden Artikel gesprochen worden; von diesem aber wird in dem Artikel Gedicht gehandelt. Demnach bleiben uns hier allgemeine Betrachtungen über die Dichtkunst, ihre Anwendung und Würkung übrig.

Der Gegenstand der Dichtkunst, oder die Materie, die sie bearbeitet, ist jede Vorstellung des Geistes, die klar genug ist, unter den Ausdruk der Rede zu fallen, und interessant genug, die Gemüther der Menschen einzunehmen. Sie scheinet einen weitern Umfang zu haben, als die Beredsamkeit. Diese muß das Interessante ihres Stoffs in der Materie selbst suchen, da der Dichter durch die Wärme seiner Empfindung, Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft, und den sonderbaren Gesichtspunkt, in welchen ihn seine Laune setzet, auch den schlechtesten Stoff interessant machen kann. Der Gesang einer Nachtigall, sogar eines Insekts,*) kann ihn so reizen, seine Einbildungskraft und sein Herz so erwärmen, daß er in die angenehmste Schwärmerey von sanften Empfindungen zärtlicher Art geräth, und manch liebliches Bild der Phantasie vor seinen Augen sieht; dieses reizt ihn, durch einen dieser Empfindung angemessenen Gesang auch uns in den angenehmen Gemüthszustand zu setzen, darin er sich befindet. So bildet der Dichter durch sein Genie einen schlechten Stoff, den der Redner ungebraucht lassen muß, zu einer angenehmen Materie, und dem, der schon an sich selbst reich ist, giebt er durch seine eigene Gedanken, Phantasien und Empfindungen, einen Ueberfluß an jeder Art von Kraft. Was hat nicht Homer bey Vorstellung der Belagerung von Troja gefühlt, und Klopstok bey dem Leiden und dem Tode Jesu? Nichts scheinet so geringe, das die Dichtkunst nicht interessant, und nichts so groß, das sie nicht noch weit mehr vergrößern könne. Denn eigentlich zeiget der Dichter seinen Gegenstand nicht, wie er in der Welt vorhanden ist, sondern wie sein fruchtbares Genie ihn bildet, wie seine Phantasie ihn schmüket, und was sein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mit genießen. Wir sehen durch ihn mehr die Scenen, die seine Phantasie und sein Herz beschäfftigen, als Scenen der Natur. Also wird einem Dichter, dessen Kopf und Herz merkwürdig sind, der geringste Stoff Gelegenheit zu einem guten Werk: aber allemal wird er ihn nach der Stimmung seines Charakters wählen; der einen großen und ernsthaften, der einen lieblichen; der einen traurigen, und der einen fröhlichen. Aber in dieser Wahl hat er, wenn ihn Verstand und Ueberlegung nicht verläßt, eine genaue Rükſicht auf die, die seine Gesänge hören sollen. Nicht jeder ausserordentliche Zustand seiner Einbildungskraft oder seines Herzens ist ihm wichtig genug, um ihn auf dem Dreyfuß des Apollo der Welt zu entfalten; sowol seine eigene Ehre, als das, was er der Gesellschaft, darin er lebt, was er den Menschen überhaupt schuldig ist, leitet seine Wahl, und dadurch versichert er sich der Hochachtung und Dankbarkeit seiner Zeitgenossen und der spätesten Nachwelt.

Dieses sind die Würkungen der Dichtkunst auf den Dichter. Nicht weniger wichtiger sind die, welche sie auf die Gemüther der Menschen hat, die ihm ein aufmerksames und empfindliches Ohr leihen. Wenn nach einer alten sehr richtigen Bemerkung das Wort, das aus dem Herzen entstanden ist, wieder in die Herzen dringt, so ist der Dichter ein Meister über die Herzen der Menschen. Nicht nur die Gedanken und Bilder selbst,

*) S. Anakreons Ode auf die Cicada.

selbst, die er vorlegt, tragen das Gepräge eines empfindsamen Herzens; auch der Ausdruk und der Ton der ganzen Rede bestätigen es, und lassen es uns unmittelbar empfinden. Die unerforschliche Tiefe des menschlichen Herzens zeiget sich auch darin, daß bisweilen Vorstellungen, die sehr oft ohne alle Würkung vor uns vorübergegangen, blos durch eine glükliche Wendung, selbst nur durch den Ton der Worte, in denen sie uns wieder vorkommen, die Kraft gewinnen, sich der ganzen Seele zu bemächtigen. Lieder, die nichts enthalten, als was man schon tausendmal ohne Kraft gedacht und empfunden hat, thun oft eine erstaunliche Würkung, *) blos weil sie den Ton getroffen haben, der alle Sayten der Seele in Bewegung bringt. Keine Ueberlegung, keine Kunst ist vermögend, uns die Vorstellungen an die Hand zu gehen, die in jedem besondern Fall in dem Gemüthe das bewürken, was wir zu bewürken wünschen. Aber der Dichter, dessen tieffühlendes Herz itzt von einem Gegenstand durchdrungen ist, äußert seinen Gemüthszustand auf eine Weise, die uns in dieselbe Empfindung setzet. Fühlt er itzt selbst einen unüberwindlichen Muth, so flößt er auch uns ihn ein; ist er von harten Schlägen des Schiksals getroffen standhaft, so werden wirs mit ihm; fühlet er warme Empfindungen der Rechtschaffenheit, so wärmet er auch unsre Herzen mit derselben Gluth; sehen wir ihn mit der freudigsten Erwartung dem Tod entgegen gehen, so erlöscht auch in uns die Liebe zum Leben. Also kann die Poesie jede Triebfeder der Seele in Würksamkeit setzen, und mit zauberischer Kraft über die Herzen der Menschen herrschen. Diese Würkung hat sie nicht nur denn, wenn sie von feiner Kunst und tiefforschender Critik unterstützt wird: blos Natur und Genie sind dazu schon hinlänglich. Die Dichter scheinen noch immer die größten zu seyn, die die Natur zu Dichtern gemacht, ehe die Kunst dem Genie sich zur Gehülfin angebothen hat. *)

*) S. Lied.

Eine so wichtige Kunst verdiente in der genauesten Verbindung mit Religion und Politik zu stehen. Die menschliche Natur ist großer Dinge fähig, obgleich der Mensch selten große Dinge thut. Die Dichtkunst von Religion und guter Politik geleitet, kann das Große, das in ihm liegt, würksam machen. Wenn nach der Meinung eines der größten Philosophen alle Künste unter der Aufsicht und den Befehlen der Politik stehen sollten, **) so würde die Dichtkunst mit ihrer Schwester der Beredsamkeit, als die wichtigsten, vorzüglich die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber verdienen. Dieses ist auch in den ehemaligen Zeiten, und ehe die falsche Politik aufgekommen, die meisten Gesetze zum einseitigen Vortheil der Regenten zu lenken, vielfältig geschehen. Die jüdischen Könige hatten Propheten, eigentliche Nationaldichter an ihrer Seite, und manche andre Könige oder Gesetzgeber waren entweder selbst Dichter, oder hatten zum Dienst der Politik Dichter bey sich. Man weiß, was für einen ansehnlichen Rang bey den verschiedenen Celtischen Völkern die Barden gehabt haben. Aber itzt bemühet man sich mehr diejenigen Künste zu ermuntern, und in ihren verschiedenen Würkungen zu lenken, die einem Volke

*) La poesie populaire et purement naturelle a des naivetés et des graces, par où elle se compare à la principale beauté de la poesie parfaite selon l'art; comme il se void és villanelles de Gascongne et aux chansons, qu'on nous rapporte des Nations, qui n'ont cognoissance d'aucune science, ni même d'écriture. Montagne. Lib. I. Chap. 54.

**) S. Aristot. Ethicor. L. I. c. 2.

Volke das Uebergewicht der Macht und des Reichthums zu geben scheinen. Die göttliche Kunst die Gemüther der Menschen zu lenken, den Verstand mit Vorstellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Würkung die Seele ihre wahre Gesundheit und Stärke bekommt, wird dem Zufall überlassen. Wol dem Dichter, der auch unberufen, durch das himmlische Feuer, das die Muse in seiner Seele angezündet hat, unsern Geist erleuchtet und unser Herz erwärmt, daß wir für jedes Schöne und Gute empfindsam werden; der durch seine reizende Gesänge heilsame Wahrheiten und liebenswürdige Empfindungen würksam macht.

Der Ursprung der Dichtkunst ist unmittelbar in der Natur des Menschen zu suchen. Jedes Volk, das sich zu irgend einer Cultur der Vernunft und der Empfindungen herauf zu schwingen gewußt, hat seine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlassungen gehabt, was sie stärker, als andre gedacht und empfunden, unter sinnlichen Bildern und in harmonischen Reden ihnen vorzustellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon sie durchdrungen ist, mitzutheilen. Ohne Zweifel sind die ersten Dichter jeder Nation Menschen von größerm Genie und wärmern und Empfindungen, als andre, gewesen; Menschen, die in ihrem Verstand Wahrheiten und in ihrem Herzen Empfindungen entdeket, deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt, und aus Liebe für ihre Mitbürger auszubreiten gesucht haben. Man hat auch in den Geschichten der Völker, ob sie gleich nie bis auf den Zeitpunkt, da Vernunft und Empfindung sich zu entwikeln angefangen haben, heraufsteigen, Spuren, daß die ältesten Dichter verschiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die sie entdekt und deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in wolklingenden Sätzen vorgetragen.

So bald dieser erste Keim der Dichtkunst die Menschen auf die Mittel, nützliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerksam gemacht hatte, entdekten sie auch, daß außer dem gut abgemessenen Fall der Worte, die gute Einkleidung, der feurige Ausdruk der Gedanken, und lebhafte Bilder, eine ähnliche Würkung thun, und so wurde nach und nach die poetische Sprache entdeket und gebildet. Vermuthlich sind die ersten poetischen Versuche überall blos einzele Verse, wie unsre meiste Sprüchwörter, oder kurze aus zwey oder drey Versen bestehende Sätze gewesen. Als die Kunst zunahm, erfand man Mittel, durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren; Gesetze und was zur Religion gehörte, wurden in diese neue Sprache eingekleidet, und man hörte bald Lieder den patriotischen Muth zu stärken. Die edelsten Seelen von lebhaftem Genie wurden, blos durch die Musen ermuntert, Lehrer und Anführer ihrer Mitbürger, und so wurde die Dichtkunst zur Lehrerin und Führerin der Menschen. Manche Nation erkannte den Nutzen dieser Kunst auf die Gemüther zu würken so lebhaft, daß sie die glüklichen Menschen, die sie besaßen, mit besondern Vorzügen belohnten; und so kam die Ordnung der Propheten oder Barden auf.

Die wahre Geschichte der Dichtkunst nur von einem einzigen Volke, wäre ohne Zweifel zugleich die Geschichte dieser Kunst bey jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Theil der allgemeinen Geschichte des menschlichen Genies: aber sie fehlt überall. Am meisten weiß man von dieser Geschichte, in so fern sie die Grie-

Griechen betrifft. Man kann sie in vier Hauptzeiten eintheilen, nach eben so viel Gestalten, in denen sie sich gezeiget hat. Die erste Zeit, von welcher alle Nachrichten fehlen, ist die, darin sie angefangen hat aufzukeimen, da ihre Werke Sittensprüche, oder auch sehr kurze Aeußerungen irgend einer aufwallenden Leidenschaft gewesen, die tanzend gesungen worden. In dieser Zeit war sie noch keine Kunst; wer etwa bey einer Versammlung ein außerordentliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Gesang und Tanz, bey welchen der Gegenstand der Leidenschaft in hüpfenden Worten angezeiget wurde. So äußern sich gegenwärtig bey den noch nicht gesitteten Völkern in Canada die ersten Versuche in Musik, Tanz und Poesie. Einige scharfsinnige Männer haben in der mosaischen Geschichte der ersten Menschen Spuhren solcher unförmlichen Gesänge entdeket. Aristoteles scheinet eben diesen Begriff vom Anfang der Kunst gehabt zu haben, und nennt diese ersten Versuche ἀυτοσχηδιάσματα*) oder Werke, die aus Instinkt, ohne Absicht, entstanden sind.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß schon in dieser Zeit die poetischen Versuche Spuhren von dem verschiedenen Charakter der drey Hauptgättungen, des lyrischen, des epischen, und des dramatischen Gedichts, gezeiget haben. Die Karre des Thespis ist noch nicht sehr weit von diesen rohen Gestalten der entstehenden Dichtkunst entfernt; dennoch versichert Plato, daß die ersten Versuche der Tragödie sehr weit über die Zeiten des Thespis heraufsteigen.**) Das lyrische scheinet natürlicher Weise die älteste Gattung seyn, da es durch den Ausbruch der Leidenschaften verursachet worden, und die Lustbarkeiten, die jedes wilde Volk nach einem glüklichen Streit anstellt, können auch Spuhren der nachher entstandenen epischen Poesie gezeiget haben.

Auf diese erste Zeit folgte, vermuthlich nach einer langen Reyhe von Jahren, die zweyte, in welcher die scharfsinnigsten unter den Autoschetiasmatisten, oder den durch Instinkt gebildeten Poeten, über die Form und Würkung der ersten Versuche nachgedacht, und nun aus Absichten, entweder sich ein Ansehen unter dem Volke zu geben, oder dasselbe nach ihrem Willen zu lenken, oder würklich aus väterlicher Zuneigung, ihm Kenntniß und Sitten beyzubringen, sowol den Inhalt, als den Vortrag nach überlegten Regeln eingerichtet. Die Dichter dieser zweyten Zeit scheinen Lehrer, Gesetzgeber, Häupter und Führer der Völker gewesen zu seyn. In diese Zeiten möchte man, wiewol vielleicht schon etwas spät herunter, die ersten Dichter setzen, die von den Griechen namhaft gemacht werden, und deren Gesänge unter der Nation aufbehalten worden. Orpheus besang in dieser Zeit die Cosmogonie oder den Ursprung der Welt, und sein von den Aegyptiern gelerntes System der Theologie. Musäus, sein Schüler, besang in der Redart der Orakel, (in dunkeln Hexametern) denselben Inhalt. Eumolpus faßte die Geheimnisse der Ceres in ein Gedicht, und trug darin alles vor, was damals Moral, Politik und Religion vorzügliches hatten. Thamyris besang den Krieg der Titanen, ein allego-

*) Poetic. c. 4.

**) Plato in dem Gespräche Minos. Ἡ δε Τραγῳδια ἐςι παλαιον ἐνθαδε, ὀχ, ὡς ὀιονται, ἀπο Θεσπιδος ἀρξαμενη, ὀδ᾽ ἀπο Φρυνιχου. Ἀλλ᾽ εἰ θελεις ἐννοισαι πανυ παλαιον αὐτο ἐυρησεις ὀν της δε της πολεως ἐυρημα.

legorisches Werk über die Schöpfung. Man kann die Dichter dieses Zeitpunkts einigermaßen mit den Propheten des jüdischen Volk vergleichen. Aus dieser Zeit haben sich verschiedene Werke unter den Griechen lang erhalten, sind aber nicht bis zu uns gekommen.

Die dritte Zeit der Dichtkunst ist die, da sie angefangen, als eine zu einer besondern Lebensart gehörige Kunst angesehen zu werden, da die Sänger einen besondern Stand ausmachten, und sonst nichts, als Sänger waren. Man könnte diese Zeit, die Zeit der Barden nennen. Diese waren berufene oder gedungene Sänger, die an den Höfen der Häupter der damaligen kleinen Völkerschaften gehalten wurden, wie Phämius an dem Hofe des Ulysses, und Demodokus an dem Hofe des Alcinous. Sie sangen bey festlichen Zusammenkünften, sowol zum Vergnügen als zum Unterricht der Gesellschaften, Lieder von allegorischem Inhalt über die Götterhistorie, oder von heroischem über die Thaten der Helden. Sie scheinen zugleich die Freunde und Rathgeber der Großen, die sie unterhielten, gewesen zu seyn. Dergleichen Sänger sollen von uralten Zeiten her, bis nahe an unsre Tage, von den Häuptern der schottischen Stämme unterhalten worden seyn. An das Ende dieser Zeit, oder allenfalls an den Anfang der folgenden setzen wir den Homer.

Die vierte Zeit ist die, da durch Abschaffung der königlichen Regierung in den meisten Stämmen der Griechen, eine mehrere Gleichheit unter den Menschen eingeführt worden, und keine Großen mehr da waren, die Barden oder Sänger an ihren Höfen hielten. Da scheinet es abgekommen zu seyn, die Sänger als Menschen von einem besondern Stand, oder von besondrer Lebensart zu betrachten. Aber die Gesänge der Barden waren noch übrig und wurden gesungen. Wessen Genie sich gegen die Dichtkunst lenkete, der wurde ein Dichter, ohne von jemand dazu bestellt zu seyn, und vermuthlich, ohne die ihm sonst gewöhnliche Lebensart aufzugeben; man legte sich, wie noch itzt unter uns geschieht, auf die Dichtkunst, entweder blos beyläufig aus unwiderstehlichem Trieb des Genies, oder um sich einen Namen zu machen.

Man kann die Dichter dieser Zeit in zwey Classen eintheilen. Ein Theil arbeitete zum Dienst der Religion, der Philosophie und Politik; ein andrer blos zu seinem Vergnügen; und diese machten damals die Classe der Menschen aus, die itzt unter uns den Namen der witzigen Köpfe, oder wie man sie in Frankreich nennt, der schönen Geister bekannt sind. Die erstern sahen die Dichtkunst aus dem edlen Gesichtspunkt, als eine Lehrerin der Menschen an, die ihnen als Philosophen, oder Menschen, die das Glük hatten, über sittliche und politische Angelegenheiten richtiger als der große Haufen zu urtheilen, und weiter hinaus zu sehen, dienen konnte, Vernunft und bürgerliche Tugend allgemeiner auszubreiten. Sie faßten die durch Nachdenken erlangte Weisheit in Gedichte, die sie, ohne andern Beruf, der Welt mittheilten, wie Hesiodus, Aesopus, Solon, Epimenides, Simonides und andre; oder auf Veranlassung des Staates, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten, wie Aeschylus, Sophokles, Euripides, Pindar und andre. Diese haben die künstliche Poesie auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Jene witzigen Köpfe aber, Anakreon, Sappho, Alcäus und viel andre, haben, zuerst die Dichtkunst blos zum Vergnügen, zur Belustigung der Einbildungskraft und des Witzes angewendet. Seit der Zeit muß man sich die

Dichtkunst, so wie die Venus unter zwey Personen, einer himmlischen und einer irdischen, vorstellen; jene von erhabener, diese von buhlerischer Schönheit.

So lange Griechenland seine Freyheit genoß, und die vorzüglichsten Genies ihren Gedanken und Empfindungen freyen Lauf lassen konnten, erhielt sich die Dichtkunst auf der Höhe, auf welcher sie allen Künsten vorzuziehen ist. Als aber mit der Freyheit auch die großen Empfindungen der bürgerlichen Tugend unterdrükt worden, mußte nothwendig auch die Dichtkunst ihre beste Kraft verlieren. Es war nun nicht mehr darum zu thun, die Menschen gesittet und tugendhaft zu machen. Durch die Ueppigkeit der Höfe unter den Nachfolgern Alexanders, schweifte man schon über die natürlichen Sitten hinaus, und Tugend wurde unnütze oder gar schädlich. Die Regenten, vornehmlich die Ptolemäer in Aegypten, beruften die witzigsten Köpfe an ihre Höfe, nicht mehr wie ehemals, als Barden, auch nicht als Philosophen und Rathgeber, sondern blos als Personen von angenehmen Talenten, die man zu guten Gesellschaftern brauchen konnte. Dieses zeugte ein neues Geschlecht der Dichter, die nicht blos aus Temperament, wie Anakreon, noch aus edler Ruhmbegierde, wie Sophokles und seine Zeitverwandten, sondern aus Mode, oder den Großen zu gefallen, oder durch die niedrigere Gattung des Ehrgeizes, die man Ruhmsucht nennt, gereizt, die Kräfte ihres Genies an den verschiedenen Dichtungsarten versuchten. Unter diese gehören Callimachus, Theokritus, Apollonius und viele andre, deren Schriften zum Theil noch vorhanden sind. Diese waren also Schriftsteller von der Art, wie sie noch itzt Mode sind, und suchten als solche, nicht etwa ihren Zeitverwandten nützlich zu seyn, sondern durch ihre Talente berühmt zu werden; und mit ihnen fieng das silberne Zeitalter der Dichtkunst an.

Man muß gestehen, daß sie, ob sie gleich nur aus Nachahmung Dichter waren, die Art der wahren Originaldichter sehr gut nachgeahmt haben. Sie stehen deßwegen unmittelbar nach den besten Orignaldichtern, und können als Muster für die Neuern angesehen werden. Aber nach ihnen kam die griechische Dichtkunst allmählig in Verfall, und sank immer tiefer, wiewol sie noch bis in die Zeiten der römischen Kayser beträchtliche Reste ihrer ehemaligen Schönheiten behalten hat.

Es wäre für dieses Werk zu weitläuftig, die verschiedenen Zeiten der Dichtkunst andrer Völker aufzusuchen. Ihr Ursprung und ihre verschiedenen Schiksale sind, da sie von dem Genie der Menschen abhangen, das im Grund immer dasselbe bleibt, ohngefehr überall einerley. Nur die verschiedenen Gestalten der deutschen Dichtkunst dürfen hier nicht ganz übergangen werden.

Man weiß zuverläßig genug, daß die alten Deutschen ihre Barden gehabt, obgleich itzt keine Spuhr von ihren Gesängen mehr übrig ist. Die Gesänge Oßians, eines alten caledonischen Barden, von denen wir nicht ohne einiges Recht auf unsre Barden schließen können, lassen uns vermuthen, daß es den deutschen Bardengesängen weder an dem Feuer, wodurch die Heldengedichte sich der Herzen bemächtigen, noch auch bey andern Gelegenheiten an Größe und Schönheit sittlicher Empfindungen gefehlt habe. Aber freylich war ihre Sprache weder so biegsam, noch so reich, noch so wolklingend, als die Sprache des Volkes, dem die Natur vor allen andern Völkern die Feinheit des Geschmaks und Anmuthigkeit in den Empfindungen in so vollem

Maaße verliehen hat. So weit das griechische Clima an Lieblichkeit das, so unter einem weit nördlichern Himmel liegt, übertrifft, so weit mag Homers Sprache und Einbildungskraft die übertroffen haben, die in den deutschen Bardengesängen vorgekommen. Man sieht an den ältesten Ueberbleibseln der deutschen Sprache noch gar wenig von Wolklang und periodischer Einrichtung. So hatten auch die Religion und die Sitten der alten Deutschen sehr wenig von der Annehmlichkeit der Religion und der Sitten der glüklichen Völker, die ehemals unter dem griechischen Himmel wohnten.

Nach den Barden, die vermuthlich durch Einführung des Christenthums abgekommen sind, scheinen andre, vielleicht doch von den Häuptern der deutschen Stämme dazu aufgemunterte Dichter gekommen zu seyn, die zwar nicht mehr die unter ihren Augen verrichtete Heldenthaten besungen, aber doch das Andenken älterer Begebenheiten und persönliche Verdienste verstorbener Männer ihren Zeitverwandten zur Nacheiferung in Gesängen vorgetragen haben. Der Anfang des bekannten alten Gesanges auf den heiligen Anno, welcher allem Anschein nach eine Geburt des 13ten Jahrhunderts ist, giebt uns zu erkennen, wovon die Dichter der kurz vorhergehenden Zeiten gesungen haben. Wir hörten öfter (sagt der Dichter) von alten Begebenheiten singen, wie schnelle Helden gefochten, wie sie feste Schlösser zerstöhrt, wie sie Friede und Bündniß gebrochen, wie viel reiche Könige umgekommen. Nun ist es Zeit, daß wir an unser eigen Ende denken.*) Es läßt sich vielleicht aus dieser Stelle auch schließen, daß Gedichte von geistlichem Inhalt damals eben noch nicht gewöhnlich gewesen, da der Dichter seinen Inhalt dem, wie es scheinet, gewöhnlichen kriegerischen Inhalt der gemeinen Gedichte entgegen setzet. Wenn man von dem Werk, dessen so eben erwähnt worden ist, auf den damaligen Zustand der deutschen Dichtkunst schließen kann, so hat es diesen alten Dichtern weniger an poetischem Genie und an lebhafter Einbildungskraft, als an einer mehr ausgearbeiteten Sprache gefehlt. Indessen sieht man doch itzt, seit dem der unermüdete Eifer unsers um die deutsche Litteratur und den guten Geschmak unsterblich verdienten Bodmers, die Maneßische Sammlung ans Licht gebracht und durch den Druk ausgebreitet hat, daß in dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert die blühendste Zeit der deutschen Dichtkunst gewesen ist. Die Kayser aus dem schwäbischen Haus haben ohne Zweifel viel dazu beygetragen, daß feinere Sitten, Geschmak und eine große Liebe zur Dichtkunst unter dem deutschen Adel ziemlisch herrschend worden. Die aus diesen Zeiten übrig gebliebenen Gedichte sind in großer Anzahl. Nur die Maneßische Sammlung *) enthält Lieder von 140 Dichtern, darunter viele vom höchsten Rang sind, als Kayser Heinrich, König Conrad, König Wenzel von Böhmen, viele Marggrafen und Fürsten. Es fällt dabey in die Augen, daß damals die Dichtkunst einen großen Theil des Vergnügens der Höfe ausgemacht habe.

*) Wir horten je dikke singen
Von alten dingen
Wi snelle helide vuhten
Wi sie veste burge brechen
Wi sich lieb in vuiniscefte Schieden,
Wi riche Künige al zegiengen.
Nu ist ciht daz wir dencken
Wi wir selve sülin enden.

*) Sammlung von Minnesingern aus dem Schwäbischen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend etc Zürich bey Orell und Compagnie, 1758. 4 2 Theile.

Und zwar nicht eine Dichtkunst, die als eine fremde Waare griechischen oder lateinischen Ursprungs, blos zum Vergnügen der Höfe herumgeboten worden, sondern eine Dichtkunst, die aus den Sitten, aus der Denkungsart und aus den herrschenden Empfindungen der damaligen großen Welt entsprungen ist, die also ganz natürlicher Weise einen eben so unmittelbaren Einfluß auf die Gemüther der Menschen haben mußte, als die ehemaligen Gesänge der Barden, obgleich von einer ganz andern Art. Denn in diesem schönen Zeitpunkt Deutschlands herrschten die höflichsten und galantesten Sitten, die zärtlichsten Empfindungen sowol der Liebe, als der Freundschaft und Gefälligkeit, feine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das schöne Geschlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde. Nach diesem Ton war der Geist der damaligen Dichter gestimmt, welche Gedanken und Empfindungen, die der Umgang mit der größern Welt ihnen zuerst gegeben, durch ihr Genie verschönert, in angenehmen Gesängen wieder mittheilten. Es scheinet, daß damals, wenigstens in Oberdeutschland, kein Hof gewesen, an dem nicht Dichter gelebt haben. Bodmer sagt sehr angenehm von diesem schönen Zeitpunkt der Dichtkunst:

> Hier ist ein poetisches Land, das die Gabe vom Himmel empfangen
> Dichter in seinem Schooß zu erziehen.
> Kein anmuthig Gefield liegt zwischen dem Rhein und der Limmat,
> Da nicht ein Dichter die Minn' und den May sang.

Und von der Muse Helikons sagt er in Beziehung auf diese Zeit:

> Ihr dient ein fürstliches Volk von Graven, Werthen und Frien,
> Der Ausbund des allemannischen Bluts.
> Sie sangen einst um das Gefield des Rheins, der Donau, der Elbe,
> An Schwabens, an Oestreichs und Thüringens Hof.

Damals war die Dichtkunst, nicht wie itzt, ein Zeitvertreib weniger empfindsamer Menschen, deren Genie durch die Schönheit der griechischen und römischen Dichter, die sie zufälliger Weise durch die Schulgelehrsamkeit kennen gelernt, zur Nachahmung gereizt worden; sie war, wie sie ihrer Natur nach seyn muß, ein aus den Sitten der Zeit entstandenes und auf dieselben wieder zurükwürkendes Geschäfft. Die erwähnte Sammlung der Minnesinger enthält zwar meistens Lieder von galantem Inhalt: aber diese Materie war nicht der einzige Stoff der damaligen Dichtkunst. Wir haben auch daher noch Werke von verschiedenen andern Dichtungsarten; Fabeln, moralische Gedichte und einige von epischem Inhalt und ritterlichen Thaten.*) Ueberhaupt scheinet es, daß die Dichtkunst dieses Zeitpunkts ganz in dem Geschmak der provenzalischen Dichter gewesen, deren Werke noch häufig in den französischen Büchersammlungen vorhanden, und von denen Johann von Nostradam, ein Bruder des bekannten Propheten, viel Nachrichten herausgegeben hat. In den epischen Gedichten dieser Zeit hat man Mühe sich über das Abentheuerliche, das darin herrscht, wegzusetzen, auch herrscht der Aberglaube in voller Stärke darin; aber weder die Charaktere der handelnden Personen, noch das Genie der Dichter können uns gleichgültig bleiben.

Mit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nahm die schwäbische Dichtkunst stark ab, in der Mitte desselben war sie schon sehr schlecht, und der

*) Eines der beträchtlichsten ist das, was Bodmer unter dem Titel: Chriemhilden Rache 1757. herausgegeben hat.

der gute Gesang gieng unter. Weder der Haufe der im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert entstandenen Meistersänger, noch die Verfasser der ungeheuren dramatischen Stüke des letztgedachten Jahrhunderts, verdienen in der Geschichte der Dichtkunst einen Platz. Aber die Kirchenverbesserung hatte angefangen auf einen Zweig der Dichtkunst einen günstigen Einfluß zu haben. Man hat aus dieser Zeit geistliche Lieder, die völlig die Sprache und den Ton haben, der dieser Gattung zukommt; nur sind sie unter der großen Menge ganz schlechter so einzeln, daß sie keine Epoche in der Geschichte der deutschen Dichtkunst machen können, die man von den Zeiten der schwäbischen Dichter an bis in das sechszehnte Jahrhundert, obgleich eine unzählbare Menge Reimer in diese Zwischenzeit fallen, für erloschen ansehen kann.

Die Sitten und der Geschmak der Nation scheinen der Dichtkunst entgegen gewesen zu seyn; man fand mehr Gefallen an theologischen Untersuchungen, als an schönen Gegenständen der Einbildungskraft und der Empfindung. Die beyden Straßburger Johann Fischart und Sebastian Brand, die am Ende des funfzehnten und Anfange des sechszehnten Jahrhunderts gelebt haben, beydes Männer von wahrem Genie, machten keinen Eindruk auf ihre Zeitverwandten, und ihr Beyspiel beweist hinlänglich, daß die Sitten und der Geschmak der damaligen Zeiten schlechterdings nichts gehabt, das der Dichtkunst günstig gewesen. Die große Welt hatte das Gefühl dafür verloren; sie gerieth dem Pöbel in die Hände,*) und ward von ihm so gemißhandelt, wie sie noch in den Schriften Hans Sachsens aussiehet.

*) S. Sammlung critischer, poetischer und andrer geistvoller Schriften, 7 St. S. 54.

In der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts erschien Martin Opitz, den die neuern Dichter Deutschlands für den Vater der erneuerten Dichtkunst halten. Er hatte nicht nur das Genie eines Poeten, sondern auch hinlängliche Kenntniß der Alten um es auszubilden, und Geschiklichkeit die Sprache dem starken und richtigen Ausdruk der Gedanken zu unterwerfen, und doch wolklingend zu seyn.

Nach einer so langen Barbarey, in welche die deutsche Dichtkunst versunken gewesen, hätte dieser große Dichter nicht nur durch sein Beyspiel andre Köpfe zur ächten Poesie wieder ermuntern, sondern der Nation selbst einen Geschmak daran geben können. Aber weder das eine noch das andre erfolgte. Fast noch ein ganzes Jahrhundert hindurch, nachdem Opitz so schöne Proben von starken Gedanken, von einer natürlich fließenden und dabey sehr nachdrüklichen Sprache gegeben, sah Deutschland eine Menge schlechter Dichter, die weder durch ihre Materie noch durch ihre Schreibart die geringste Aufmerksamkeit verdienten. Und obgleich in dieser Zeit hier und da einzelne Spuhren des ächten poetischen Geistes, wie z. B. in den kleinen Arbeiten eines Logau und eines Wernike erschienen, so bedekte doch auf der einen Seite ein falscher und abentheuerlicher, auf der andern ein pöbelhafter Geschmak die ganze deutsche Litteratur.

Erst gegen die Mitte des itzigen Jahrhunderts drang das Genie einiger wahrhaftig schönen und starken Geister durch die Dike der Finsterniß hindurch, und zeigte Deutschland in vortrefflichen Proben, sowol das helle Licht der Critik, als den wahren Geist der Dichtkunst. Bodmer, Haller, Hagedorn sind die ersten gewesen, die den Schimpf der Barbarey, in Absicht auf die Dichtkunst, von

Deutschland weggenommen. Nun haben wir seit dreyßig Jahren manchen schönen Geist, manchen angenehmen, auch manchen starkdenkenden Dichter unter uns gesehen; wir haben von einheimischen Dichtern Proben, daß der Geist, der den Homer, Pindar und Horaz belebt hat, unter dem deutschen Himmel nicht fremd sey. Alles scheinet uns gegenwärtig ein gutes Jahrhundert für die deutsche Dichtkunst zu versprechen. Aber der Geist und die Denkungsart desjenigen Theils der Nation, der durch seinen Beyfall den Dichtern Ruhm bringen, der den wichtigen Einfluß der Dichtkunst auf die Gemüther an sich empfinden und weiter ausbreiten sollte — wird dieser Theil der Nation, ohne welchen die Dichtkunst blos eine Beschäfftigung weniger Liebhaber bleibet, wird er die anscheinende Hoffnungen in Erfüllung bringen? Wird ein feineres Gefühl des Schönen und Guten bey dem ansehnlichsten Theile der Nation so allgemein werden, wie das Gefühl von Galanterie und Artigkeit, ritterlicher Ehre und Tapferkeit in den Zeiten der schwäbischer Dichter gewesen ist? Werden unsre Dichter diesem Theil der Nation wichtige Männer seyn? Werden wir Dichter sehen, die es nicht deßwegen sind, weil ihr noch junger Geist von den Schönheiten der Alten zur Nachahmung gereizt worden, sondern von dem Geiste getrieben, der einen Homer, einen Sophokles, einen Euripides zu Dichtern gemacht, und der dem Horaz seine starken Oden an das römische Volk eingegeben hat? *) Diese Fragen muß die Zukunft beantworten.

Zur Kenntniß des Geistes, der Eigenheiten, und der Geschichte der Dichtkunst, bey den verschiedenen Völkern, können, unter mehrern Schriften, dienen: Ueber den Ursprung, die Geschichte und die Wirkungen der Dichtkunst überhaupt: Essai sur l'origine des connoissances humaines . . . Amst. 1746. 12. 2 B. von Condillac. — Abhandlung über den Ursprung der Sprache . . . von H. Herder, Berl. 1772. 8. — Traité de l'origine de la poesie, par Mr. de la Fevrerie, in dem Extraord. du Merc. galant. 28 B. October 1684. S. 57-123. — Anmerkungen vom Ursprunge der Poesie, in den auserlesenen Anmerk. über wichtige Materien und Schriften, Leipz. 1710. 8. im 5ten Th. (von Gottl. Stolle) — Discours sur l'origine de la poesie . . . par le Sr. Frain du Tremblay, Par. 1713. 8. — Projet et plan d'une histoire générale de la poesie, chez les peuples qui l'ont cultivée avec le plus de succès, von Jean Racine, in dem 11ten B. der histoire de l'Acad. des Inscript. — Vom Ursprunge und Fortgange der Poesie, eine Abhandlung des Cesaretti, vor seiner ital. Uebersetzung zweyer Trauerspiele des Voltaire (deutsch, im 2ten B. der Neuen Biblioth. der sch. Wissensch.) — Discorso sopra le Vicende della Letteratura, von dem Abt Denina, Turin 1680. 8. verm. Berlin 1784. 8. der erste B. — A Dissertation on the rise, union, and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music . . . by Dr. Brown, Lond. 1763. 4. some observations on Dr. Brown's dissertat. Lond. 1763. 4. Remarks on some observations, on Dr. Brown's dissertation, Lond. 1764. 8. das erste Werk etwas verändert, unter dem Titel: The history of the rise and progress of poetry through its several species, Lond. 1764. 8. französisch, Par. 1768. 8. deutsch, nach der ersten Ausgabe, mit Auszügen aus den beyden, oben angeführten Schriften, und mit eigenen Anmerkungen, von Joh. Joach. Eschenburg, Leipz. 1769. 8. ital. durch Piet. Crocchi, Flor. 1771. 8. — Ueber die Hauptepochen in der Geschichte der Dichtkunst, drey Abhandlungen in dem 1 und 2ten B. des Gothaischen Magazines

*) Lib. III. od. 3. u. 6. Epod. 7. u. 16.

der

der Künste und Wissensch. 1776 = 1778. — Ueber die Wirkung der Poesie auf Sitten, eine Preisschrift von Hrn. Herder. — in der Abhandlung der bayerischen Academie, Th. 1. München 1781. 8. — Eine allgemeine Geschichte, mehr noch als Theorie, der Dichtkunst hat das Werk: Della storia e della ragione d'ogni poesia di Franc. Sav. Quadrio, Bol. und Milano 1739 = 1746. 4. 5 B. seyn sollen; aber es ist nur in Ansehung der Dichtkunst bey den Italienern brauchbar. — Was Juvenel de Carlencas in s. Essais sur l'hist. des belles lettres, des sciences et des arts, Lyon 1744. 12. 4 B. S. 55 des 1 Th. der deutschen Uebers. sagt, ist sehr schlecht.

Ueber die Dichtkunst der **Ebräer**: Considerazioni di Biagio Garofola intorno alla poesia degli Ebrei e dei Greci, Rom. 1707. 4. — Dissertat. sur l'art poetique et sur les vers des anc. Hebreux, von Fourmont, im 6ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Histoire abregée de la poesie chez les Hebreux, von Jean Racine, im 11ten B. der hist. de l'Acad. des Inscript. — Discours sur la poesie des Hebreux, von Cl. Fleury, in der Fortsetzung der Mem. de Litterature et d'Histoire, im 11ten B. Th. 1. S. 39 = 78. — Dissertat. sur la poesie des anciens Hebreux, von Aug. Calmet in dem 1ten B. s. Comment. litteral sur la Bible, Par. 1724. f. S. 373 = 378. — Discours sur la poesie en général, et sur celle des Hebreux en particulier, von Cl. Fleury, in dem 4ten B. des eben angeführten Werkes, S. 41 u. f. — Essai de critique, où l'on tâche de montrer en quoi consiste la poesie des Hebreux, (von J. le Clerc) in dem 9ten B. der Biblioth. universelle, S. 219 = 291. und lat. bey s. Comment. über die Propheten, Amst. 1731. f. S. 621. — Prolegomena in Psalmos . . . Auct. Franc. Hare, Lond. 1739. 4. Systema Psalmorum metricum, a Franc. Hare nuper adornatum, Dissert. . . . Auct. Christiano Weisio, Gött. 1740. 4. — De sacra poësi Hebraeorum, Praelectiones . . . a Rob. Lowth . . . Oxon. 1753. 4. mit einigen Zus. von dem Ritter Michaelis, Gött. 1758 und 1770 8. 2 B. — Poesis vetus hebraica restituta . . . Auct. Sam. Barkes, Lond. 1761. 4. — Vom Geist der Ebräischen Poesie . . . von J. G. Herder, Dessau 1782 u. f. 8. bis jetzt 2 B. — Ausserdem, von eben diesem Verf. in der 2ten Samml. von Fragm. über die neuere, deutsche Litteratur, Riga 1767. 8. S. 207 u. f. eine Vergleichung der deutschen orientalischen Dichtkunst mit ihren Originalen — und in den Briefen das Studium der Theologie betreffend, Weimar 1778 = 1781. 8. 4 Th. einzele, vortrefliche Bemerkungen. — —

Ueber die Dichtkunst der **Griechen**: Ausser dem, was die verschiedenen Uebersetzer und Erklärer der Dichtkunst des Aristoteles beygebracht haben, — und dem, was z. B. bey den Art. **Homer**, **Drama**, u. d. angeführt werden wird: Lelii Bisciolae Disquisitio brevis de Rhapsodis, eorumque varia appellatione, in s. Horis subsec. Colon. Agr. 1618. fol. T. 2. Lib. 15. Cap. 20. — Recherches sur les combats et sur les prix proposés aux poetes . . . parmi les Grecs et les Rom. von Fr. du Belloy, Sieur du Resnel, in dem 19ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Sig. Frid. Dresigii Comment. critica de Rhapsodis, quorum vera origo, antiquitas ac ratio ex Auctoribus graec. traditur, Lips. 1734. 4. — Praelectiones de poësi Graecor. scrips. Th. Warton, Oxon. 1769. 4. — In dem Versuch einer pragmatischen Litterarhistorie von Rambach, Halle 1770. 8. S. 99. ist eine Probe der Geschichte der Dichtkunst, vornehmlich unter den Griechen. — In der 2ten Samml. der Fragmente über die die neuere deutsche Litteratur S. 258 u. f. einzele vortrefliche Bemerkungen. — —

Ueber die Dichtkunst der **Römer**: Etwas darüber findet sich in den Considerations sur l'origine et les progrès des belles lettres ches les Romains et les causes de leur decadence, par le

le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. deutsch, Bresl. 1755. 8. — —

Ueber die lateinische Dichtkunst in den mittlern Jahrhunderten: Polyc. Leiseri Dissertatio de ficta medii aevi barbarie, inprimis circa poesin latinam, Helmst. 1719. 4. — Pensées sur la decadence de la poesie latine, par le P. Brumoy, in den Mem. de Trev. May 1722. S. 905-917. und in dem Journal des Sçavans, Mars 1723. S. 287. — —

Ueber die Dichtkunst der **Italiener**: Istoria della volgar poesia, scritta da Giov. Mar. Crescimbeni, Rom. 1698. 4. Commentari intorno alla storia della volgar poesia, Rom. 1702-1711. 4. 5 B. Neue Ausgabe, in welcher die Commentarien in den Text aufgenommen worden sind, Ven. 1731. 4. 6 B. (wovon jedoch der letzte nichts zur Geschichte gehöriges eigentlich enthält) — Discours sur l'histoire et le genie des meilleurs poetes italiens (ursprünglich von dem Marchese Scip. Maffei, aber mir, im Originale nicht bekannt; hier mit vielen Zus. und Erörterungen übers. in der Biblioth. italique, Geneve 1728 u. f.) im 1ten B. S. 223-278 und im 2ten B. S. 176-324. — Della novella poesia, cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana, Ver. 1732. 4. (von Gius. Ces. Becelli) — Lettera intorno all' Invenzioni poetiche uscite dal Regno di Napoli, im 5ten B. der raccolta d'opusc. scient. et filol. Ven. 1732. 12. S. 229-264. — Dissertat. de Rhythmica vet. poesi et origine Ital. poeseos, von Lud. Ant. Muratori, im 3ten B. s. Antiq. Ital. medii aevi, Mediol. 1740. f. S. 660-712. — Lettere di Virgilio a' legislatori della nuova Arcadia (von Sav. Bettinelli, u. a. m.) Ven. 1758. 8. und im 7ten B. der Sammlung seiner Werke, Ven. 1783. 8. Lettere inglese, Ven. 1766. 8. von ebendemselben, und auch im 7ten B. s. W. Del risorgimento d'Italia negl. studi, nelle Arte . . . Basseno 1776. 8. 2 B. von ebend. und auch in der Samml. seiner W. Discorso sopra la poesia italiana, in dem 5ten B. s. gesammelten Werke. — Saggio sopra la letteratura italiana . . . di Carlo Denina, Tor. 1762. 12. — Versuch über den Character und die Werke der besten italienischen Dichter, Braunschweig 1763-1764. 8. 2 B. und Ausgabe 1774. 8. 2 B. von Joh. Nic. Meinhard, und ein Supplement dazu, durch Hrn. Jagemann 1774. 8. — Account of the manners and customs of Italy . . . by J. Baretti, Lond. 1767. 8. 2 B. (Eben dieses Verf. Journal, die Frusta letteraria . . . Rover. 1763. 8. enthält eine Menge feiner Bemerkungen über Sprache und Dichtkunst der Italiener) — Riflessioni ed esempii sopra l'eloquenza italiana . . . dell' Abate Mart. Ghigi, Ven. 1767. 8. 2 B. ebend. verm. 1772. 8. 3 B. — Consiglio ad un giovane poeta, del S. Sherlok, Neap. 1778. 8. — Italienische Anthologie von Fr. Schmitt, Liegn. 1778-1781. 4 Th. — Die vorzüglichsten italienischen Dichter im siebzehnten Jahrhundert, (von Hrn. Werthes) Bern 1780. 8. — — Das Werk des Fontanini, Bibliotheca dell' Eloquenza italiana, das zuerst 1706. 8. erschien, und endlich Venedig 1753. 4. 2 B. mit den Anmerkungen des Apostolo Zeno gedruckt worden ist, enthält nicht Verzeichnisse von Schriftstellern, sondern von Schriften, worunter die Werke der Dichtkunst, und über Dichtkunst die 3te Classe (I. S. 226 u. f.) und die dramatischen die 4te Classe (I. S. 360 u. f.) einnehmen. — — Auch gehört mehr zur Geschichte, als zur Theorie der Dichtkunst, das schon angeführte Werk des Franc. Xav. Quadrio, Della storia e della ragione d'ogni poesia, Bol. und Mil. 1739-1746. 4. 5 B. — —

Ueber die Dichtkunst der **Spanier**: Origenes de la poesia Castellana . . . por D. L. J. Velasquez, Malaga 1754. 4. deutsch mit vielen Anmerkungen und Zusätzen durch Hrn. Dietz, Gött. 1769. 8. — Einige Nachrichten, den Zustand der spanischen Poesie betreffend (von Schiebeler) in dem 1ten B. der N. Bibl. der schönen

Wis-

Wissensch. — Memorias para la historia de la poesia y poetas Españoles. por D. Sarmiento, Mad. 1775. 4. (das Werk ist, so viel ich weiß, auch im 1ten B. s. nachgelassenen Werke, italienisch, abgedruckt) — —

Ueber die Dichtkunst der Portugiesen: Des Diego Barbosa Machedo, portugiesisch geschriebene Biblioth. Lusitana Histor. crit. et chronol. Lisb. 1741-52. f. 3 B. — Memoires histor. polit. et litter. concernant le Portugal, avec la Biblioth. Lusitane par le Chev. d'Oliveyra, Amst. 1741-1743. 8. 2 B. — die Origenes de la poesia Castellana (s. span. Dichkunst) — die Einleitung zu der portugiesischen Grammatik (von dem Hrn. v. Junk) Frankf. 1778. 8. — Nachrichten von den portugiesischen Theaterdichtern und dem portug. Theater, in den Theaterkalendern von 1778 und 1779. — Abhandl. über die portugiesischen Dichter, im 2ten Stück der Olla Potrida, vom J. 1779. S. 246. — das Bertuchsche Magazin der span. und portugies. Litteratur. — —

Ueber die Dichtkunst der Franzosen: Recueil de l'origine de la langue et poesie Françoises, Ryme et Romans, von Cl. Fauchet, Par. 1581. 4. in s. zu Paris 1610. 4. gedruckten Werken S. 533 u. f. — — De l'origine de la poesie franc. das 7te Buch in des Et. Pasquier Recherches de la France, Par. 1607. 4. ebend. 1665. f. — Traité de la poesie franc. in der Connoissance des bons livres (von Ch. Sorel) Amst. 1672. 12. S. 203-258. — Histoire et reigles de la poesie franc. par Jos. Mervesin, Par. 1706. 12. — Remarques critiques sur l'hist. de la poesie franc. Par. 1706. 12. (von St. Quentin) — Lettre sur l'origine de la poesie franc. von P. Dan. Huet, in den Mem. de Trevoux, März 1711. S. 471-479 und in den Dissertat. recueillies par Tilladet, à la Haye 1714. 12. im 2ten B. S. 84. — Discours sur quelques anc. poetes et sur quelques Romans Gaulois peu connus, von Ant. Galland in dem 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 424-446. — Histoire de la poesie françoise . . . par l'Abbé Massieu, Par. 1739. 8. (geht nur bis auf Franz den ersten.) — Les Muses en France, ou hist. chronol. de l'origine, du progrès et l'etablissement des belles lettres . . . dans la France, par J. M. le Febre, Par. 1750. 12. — Disc. sur l'origine et les progrès de la poesie franc. vor dem 1ten B. der Annales poet. Par. 1776. 12. — In verschiedenen die Theorie der verschiedenen Dichtungsarten betreffenden, und auch bey ihren Artikeln angeführten Schriften der Franzosen, als in der Grand et vrai art de pleine Rhetorique des Fabry, Par. 1521 und 1544. 8. in dem Jardin de plaisance . . . Par. 1547. 4. in der Art poetique des Mesnardiere, P. 1640. 4. — in den Traités des Colletet über das Epigram, Sonnet und Schäferged. Par. 1658. 12. — in der Dissertation des Cl. Genest über das Schäfergedicht, Par. 1707. 12. — und den reflex. crit. sur l'Elegie des Ben. Michault, Dijon 1734. 8. u. a. m. finden sich, über die ersten Zeiten und Zustände der französischen Dichtkunst, manche merkwürdige Nachrichten. — und Juv. de Calencas handelt von der französischen Dichtkunst ihrem Ursprunge, und einigen französischen Dichtungsarten besonders in s. Essais sur l'hist. des belles lettres etc. S. 1 und f. des 2ten Th. der d. Uebers. — Auch enthalten dazu Beyträge die Vorreden zu den Fabliaux et Contes du XII, XIII, XIV et XV Siecles, Par. 1756 und 1768. 12. 3 B. — u. zu den Fabliaux et Contes du XII et du XIII Siecl. . . . Par. 1779. 8. 8 B. Ferner die Histoire litteraire de la France . . . par des Religieux Benedictins, Par. 1733-1756. 4. 10 B. — Histoire litteraire du Regne de Louis XIV. par Mr. (Claude Franc.) Lambert, Par. 1751. 4. 3 B. deutsch, durch Hrn. Funk, Coppenh. 1753. 8. 3 B. — Les deux ages du goût et de genie François, par Mr. Dixmerie, Par. 1769. 8. — Memoires pour servir à l'histoire de la Litterature, von Palissot, Par. 1769 und 1775. 12. — Les trois

trois siècles de notre Litterature, ou tableau de l'esprit de nos ecrivains depuis François I. jusqu'à 1772. par Mr. Sabatier, Par. 1773. 12. 3 B. — — Ueber die Dichtkunst der Engländer und Schottländer: A Specimen of the Critical history of the Celtic religion and Learning, containing an account of the Druids . . . and of the Bards, von Joh. Toland, im 1ten B. der Collection of several pieces . . . Lond. 1726. 8. S. 3 u. f. — Critical Essay on the anc. Inhabitans of the Northen Parts of Britain or Scotland, by Mr. Innes, Lond. 1729. 8. 2 B. (in dem 2ten S. 468-478 finden sich Nachrichten über die Barden) — Some specimens of the poetry of the anc. Welsh Bards . . . in order to give some idea of the taste and sentiments of our ancestors, by Evan Evans, Lond. 1764. 4. nebst einer lat. Uebers. ebendesselben, de Bardis. — die XIV der Critical Dissertat. on the anc. Caledonians, by J. Macpherson, Lond. 1768. 4. S. 199 handelt von den Barden; deutsch, Leipzig 1770. 8. — Auch finden sich noch Nachrichten von ihnen in Giraldi Cambrensis Descriptio Cambriae, Lond. 1585. 12. in Powel's history of Wales, Lond. 1697. 4. u. a. m. — Translated specimens of Welsh Poetry, by J. Walters, Lond. 1782. 8. — Musical and poetical relicks of the Welsh Bardes . . . by Edw. Jones, Lond. 1784. f. (S. übrigens, in Ansehung der Ueberbleibsel schottischer Dichterey, den Artikel Ossian.) — — Von den englischen Minstrels: Essay on the anc. English Minstrels, vor dem 1ten B. der Reliquies of anc. English Poetry, Lond. 1765. 8. 3 B. deutsch, in den Ball. und Lied. Bol. 1777. 8. — Dissertation sur la poesie angloise, in dem 9ten B. des Journ. litteraire, à la Haye 1713 u. f. 8. S. 157-216. — in der Idée de la poesie angloise des Abt Yart, Amst. 1749. 12 8 B. finden sich, bey den Uebersetzungen, Raisonnements über die Dichter. — The history of the English Poetry, from the close of the eleventh to the commencement of the Eighteenth Century . . . by Th. Warton, L. 1775. 4. bis jetzt 3 B. — Betrachtungen über die englischen Dichter, Berl. 1780. 8. — —

Ueber die Dichtkunst der Deutschen: Da wir noch kein Werk aufzuweisen haben, welches dem Werke eines Crescimbeni, zu geschweigen eines Warton, beykäme: so will ich die mir bekannten, mehr oder weniger brauchbaren, Materialien um desto sorgfältiger hier anzeigen. — „Von der alten vaterländischen Dichtkunst," die Vorrede zu den Liedern des Barden Sined, Wien 1772. 8. — Ueber die Minnesänger: Ein Verzeichniß derselben, und ihrer Werke, in Hrn. Adelungs Magazin der deutschen Sprache, 2ter B. 3tes St. S. 1 u. f. — Anmerkungen von den vortreflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause, in der Samml. krit. und geistvoller Schriften, Zürich 1741-1744. 8. 12 St. in N. 7. S. 25. — Von den Vortheilen der schwäbischen Sprache der Minnesänger, in den kritischen Briefen, Zürich 1746. 8. S. 198. — Moralische und physikalische Ursachen des schnellen Wachsthums der Poesie im 13ten Jahrh. N. X XI. XII. S. 58 u. f. Von der Aehnlichkeit zwischen den schwäbischen und den provenzalischen Poeten, N. XIII und XIV. S. 78 u. f. Von der Artigkeit in den Manieren der Mädchen, die von den schwäbischen alten Poeten besungen worden, N. XLV. S. 342. Von einer fanatischen Liebesprobe der Minnesinger N. LIII. S. 379. in den Neuen kritischen Briefen, Zürich 1749 und 1763. 8. — Joh. Christoph Gottscheds Abhandlung von dem Flore der deutschen Poesie, unter Kaiser Friedrich dem 1ten in seinen Reden, Leipz. 1749. 8. — Kühnheit der altschwäbischen Dichter, die Sprache und Poesie zu bereichern, und von der Epopee des altschwäbischen Zeitpunktes, in den litterarischen Denkmalen, Zürich 1779. 8. — Ueber einzele Dichter dieses Zeitpunktes als die Eneidt von Veldeck: De antiquissima Aeneidos versione, ein

ein Program von Gottsched, Leipz. 1745. 8. deutsch im 2ten B. der hallischen Bemühungen. — Das Heldenbuch: Sechs lateinische Abhandlungen von Chr. Gottfr. Grabener, Dresden 1726 u. f. 4. Gottscheds Program: De temporibus Teutonicorum Vatum mythicis, Lipſ. 1752. 4. Eine deutsche Abhandlung von Christian Gottfr. Grabener, in Sig. Jac. Baumgartens Nachrichten von merkwürdigen Büchern, vom Jahr 1753. Eine Abhandlung von Fried. Gotth. Freytag im 2ten B. der Act. Acad. Mogunt. ſcientiar. util. — **Der Krieg zu Wartburg**: Drey lat. Abhandl. von Christ. Gottfr. Grabener, Dresden 1743. 4. Nachrichten von den Minnesängern an Landgr. Hermanns Hofe, in L. Wilh. Schumachers verm. Nachrichten und Anmerk. zur Erläuterung ... der sächs. Gesch. Eisen. 1766-1769. 4. 5 Th. — **Der Renner**: Commentat. de quibusdam Poetis medii aevi Teutonic. inprimis de Hugone Trienberga ... ejusque Satyra, vulgo *Renner* dicta ... Auct. Sam. Guil. Oettero, Erl. 1747. 4. — Ueber eben diesen Hugo, **Wolfram von Eschenbach und Alb. von Halberstadt**, ein Program von Gottsched, de rarioribus Bibl. Paul. codicibus, Lipſ. 1746. 4. — Anzeige von einem der ältesten Poeten (Wernhers Gedicht zu Ehren der Jungfrau Maria) von S. W. Oetter, Augsburg 1775. 4. — **Allgemeine Nachrichten über diesen Zeitpunkt**: als in Tenzels monatlichen Unterredungen von den Jahren 1690, 1691 und 1692. — in S. W. Oetters Bibl. Nürnb. 1752-1755. 8. 8 Th. — in Bas. Christn. Bernh. Wiedeburgs ausführlichen Nachricht von einigen alten deutschen poetischen Mscrpten aus dem 13 und 14ten Jahrhundert in der Jenaischen Bibliothek, Jena 1754. 4. — in Gottscheds neuem Büchersaal, B. 2. S. 78. B. 4. S. 408. B. 8. S. 365. — in dem 3ten B. S. 240 der patriotischen Phantasieen — in dem 8ten B. der Unterhaltungen (Nachr. von einigen Handschriften von Minnesingern, welche Gottsched besessen) S. 314. 518. 524. — in Lessings Beyträgen zur Geschichte und Litteratur I. S. 1. V. S. 79. — in dem deutschen Museum, von Hrn. Eschenburg, Jahr 1776. B. 1. S. 131. 389. 409. J. 1779. B. 1. S. 30. J. 1783. B. 2. S. 143. 233. J. 1784. B. 2. S. 512. und von Hrn. Anton, und verschiedenen andern, in verschiedenen andern Stücken dieser Monatsschrift, wovon aber manches, so wie schon von den vorhergehenden, zu dem folgenden Zeitpunkte gehört u. a. m. — Gedanken von den Minnesängern, in J. Jac. Rambachs ... vermischte Abhandlungen, Halle 1771. 8. — — Ueber die **Meistersänger**: Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges ... von Adam Putschmann, Görlitz 1572. 8. — Kurze Entwerfung des deutschen Meistergesanges ... durch eine gesammte Gesellschaft der Meistersänger in Memmingen, Stuttgard 1660. — Joh. Christ. Wagenseils Buch von der Meistersinger holdseliger Kunst, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeit und Lehrsätzen, bey ſ. Comment. de civit. Norimbergenſi, Altorf. 1697. 4. S. 433. — De Friderici III. in rem litterariam, meritis, Auct. Ioa. Gottfr. Schmutzer — Diſſertat. de favore Maximiliani I. Imp. in poeſin, Auct. Ioa. Gottl. Bœhme, Lipſ. 1756. 4. — De inclyto libro poetico Theurdank, Diſſertat. Auct. Ioa. Dav. Köler, Alt. 1714. 4. — Ueber das Narrenschif, eine Abhandlung in dem Alten und Neuen aus allen Theilen der Gelehrsamkeit. N. 15. — — Ueber die **verschiedenen deutschen Gesellschaften**: Die **Fruchtbringende** (gestiftet zu Weimar im J. 1617) Kurzer Bericht von der Fruchtbr. Gesellschaft Vorhaben, Gemählde und Wörtern, Cöthen 1641. 4. — Der Fruchtbr. Gesellschaft Nahmen, Vorhaben, Gemählde und Wörter ... in Kupfer gestochen, und achtzeilige Reimgesetze verfasset, I-IV Hundert, Frankf. a. Mayn 1646. 4. — Der deutsche Palmbaum, d. i. Lobschrift von der Hochl. Fruchtbr. Gesellsch. Aufkommen, Satzungen, Vorhaben, Nahmen, Sprüchen, Gemählden, Schriften ... verf. durch den **Unverdrossenen** Diener derselben

(Carl

(Carl G. v. Hille) Nürnb. 1647. 12. m. K. — Neusprossender deutscher Palmbaum, oder ausführlicher Bericht von der hochlöbl. Fruchtbr. Gesellsch. Aufkommen, Absehen, Satzungen, Eigenschaft und derselben Fortpflanzung ... Weimar 1668. 8. m. K. (von Ge. Neumark.) Gottfr. Behrends Zusatz dazu, im XV St. der crit. Beytr. S. 368 = 378. — Eliae Geisleri Disquis. histor. de Societ. fructif. Lips. 1672. 4. — Nachricht von dem sogenannten d. Palmenorden, oder Fruchtbr. Gesellschaft, in dem neu bestellten Agenten, 3te Funct. 4te Dep. S. 306 = 315. — Die **deutschgesinnte Genossenschaft** (gestiftet durch Phil. Zesen im J. 1643) der hochdeutsche helikonische Rosenthal, d. i. der ... deutschgesinnten Genossenschaft erster, oder Neunstämmiger Rosenzunft Erzschrein, darinnen derselben Anfang, Fortgang, Ausgang, Bewandniß, Satzungen, Gebräuche u. s. w. zu finden, ausgefertigt durch den Faertigen (Phil. Zesen) gedruckt im Erzschreine der Amstelinnen 1669. 8. m. K. — Des hochdeutschen helikonischen Lilienthales, d. i. der deutschg. Gen. zweyter, oder siebenfacher Lilienzunft Vorbericht durch den Faertigen, Amst. 1679. 8. — Der ganzen hochprw. deutschgesinnten Genossenschaft, vom Jahre 1643 = 1685 Zunftgenossen, Zunft = Tauf- und Geschlechtnahmen, Wittenberg 1685. verm. ebend. 1705. 8. (von Joh. Peiskern.) Des hochdeutschen helikon. Nagleinthales, oder der hochprw. deutschg. Genossenschaft dritter, oder Fünffacher Naeglichen Zunft Verbericht, ausgef. durch den Faertigen, Hamb. 1687. 8. — **Gekrönte Blumenorden an der Pegnitz** (gestiftet durch Harsdörfer und Joh. Klai im Jahr 1644 zu Nürnberg) Amarantes (Joh. Herdegen) histor. Nachricht von des löbl. Hirten = und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang bis auf das erreichte hundertste Jahr, Nürnb. 1744. 8. — Die **Schwanengesellschaft** (gestiftet von Joh. Rist um Jahr 1660) Candorins (Conr. von Hoepelen) deutscher Zimber = Schwan, darinnen des hochlöbl. Aedelen Schwan = Ordens, Zunaemen, Bewandnüß, Satzungen, Ordens Gesaetse ... entworfen, Lübeck 1667. 12. — Der **belorbeerte Taubenorden**: Unmaßgebig kurzer Entwurf des belorbeerten Taubenordens, 1692. 4. (von Ch. Fr. Paulini, in dessen Zeitkürzender erbaul. Lust, Th. 2. S. 601 = 613 dieser Entwurf auch abgedruckt worden ist.) — Der **Leopolden = Orden**: Joh. Casp. Jungmichels Neuer Wachsthum der deutschen Heldensprache durch den hochpr. Leopolden = Orden ... auch dessen Regeln und Zeichen, 1695. 4. — s. auch die Beyträge zur krit. Historie der deutschen Sprache, Poesie, u. s. w. St. 5 S. 168 u. f. — Die **deutsche Gesellschaft** zu Leipzig (errichtet von Burk. Menken im J. 1697) Schediasma de instituto Soc. Philo-Teut. poeticae, quae sub praesidio Ioh. Burk. Menckenii Lipsiae congregatur, Lips. 1722. 4. — Nachr. von der erneuerten deutschen Gesellsch. in L. und ihrer jetzigen Verfassung ... Leipz. 1727. 8. — Nachr. von der deutschen Gesellsch. zu L. bis auf das Jahr 1731 fortges. nebst ... einem Verzeichnisse ihres jetzigen Büchervorrathes ... Leipz. 1731. 8. — Der deutschen Gesellsch. in L. ausführliche Erläuterung ihrer bisherigen Absichten, Anstalten, und der davon zu hoffenden Vortheile, vor den Red. und Ged. der d. G. Leipz. 1732. 8. von Joh. Fried. May. — Die **deutsche Gesellschaft zu Jena**: Gesetze der Jenaischen deutschen Gesellsch. Jena 1730. 8. — Kurze Nachr. von der d. Ges. in Jena, und ihren Mitgliedern, im 3ten Th. von G. W. Goettens gel. Europa S. 387 u. f. — Die **deutsche Gesellschaft in Göttingen**: Kurzgefaßte Historie der k. d. Ges. in Göttingen in den Beytr. zur Historie der Gelahrheit, Hamb. 1748. 8. Th. 2. S. 254 u. f. — Rud. Wedekind Nachr. von dem gegenwärtigen Zustande der d. Ges. zu Gött. in der Vorrede zu Gottl. Schmahlings Gedichten, 1748. 4. — Ebendesselben Schreiben an Christoph Cuno, worin von dem gegenwärtigen Zustande der d. Ges. zu Göttingen fernere Nachricht ertheilt wird, Göttingen 1749. 4. — — **Beyträge und Versuche einer Geschichte**: Carl Ortlob Disser-

Differtat. de variis Germ. Poeseos aetatibus, Vit. 1654. 4. — Flor. Klepperbein Differtat. de Germ. Poes. historia, Vitt. 1681. 4. — Dan. G. Morhofs Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrs. Kiel 1682. 8 (bey d. Ged.) Lüb. 1700. 8. Lüb. und Leipz. 1718. 8. — M. Erdm. Neumeisteri Spec. differtat. histor. crit. de poetis germ. hujus sec. praec. additae sunt et Poetae et Poetastri (Lips.) 1695. 4. Witt. 1708. 4. — Ioh. Lauterbachi de Carm. Vet. Germ. Differt. II. Ienae 1696 und 1698. 4. — Ioh. Geo. Heppe Differtat. de genere Alexandrino Germ. usitato, Vit. 1704. 4. — G. Willh. de Reibnitz Vindiciae Poes. Silesior. in den Miscell. Lips. B. 5. S. 278 u. f. — Lud. Aug. Wurfelii Differtat. epistol. de vena Pomeranor. poetica, Gryphisw. 1738. 4. — Abhandl. von der Poesie des 16ten Jahrh. nach ihrem schönsten Lichte in dem 8 St. der Samml. crit. poet. und geistr. Schriften, S. 3 u. f. — Von dem Zustande der deutschen Poesie bey der Ankunft Martin Opitzens, ebend. im 9ten St. S. 3 u. f. — In dem Choix de poesies allemandes, welchen Hr. Huber für die Franzosen herausgab, ist ein allgemeiner Umriß der Gesch. der deutschen Dichtkunst, welchen Hr. Ebeling übersetzt verm. und berichtigt, in das hannöverische Magazin vom Jahre 1767 St. 6-8. und 1768. St. 6-8. 23. 24. 26-29. 34. 35 einrücken ließ. — In Hrn. Riedels Briefen über das Publikum, Jena 1768. 8. handelt der 7te von der Geschichte der d. Dichtkunst. — Bey dem Leipz. Musenalmanach vom J. 1777 findet sich ein Anhang darüber. — In der Olla Potrida stehen von Chr. Heinr. Schmid Skizzen einer Geschichte der deutschen Dichtkunst (vom Jahre 1780. N. 4. S. 86. vom Jahr 1781. N. 2. S. 82. vom Jahr 1782. N. 1. S. 86. N. 4. S. 96. vom J. 1783. N. 1. S. 121. N. 2. S. 75. vom J. 1784. N. 1. S. 37. N. 2. S. 70) — desgleichen ein Auff. darüber in dem 2ten Würtemb. Repert. der Litteratur, Frankf. und Leipzig 1782. 8. — J. T. Plants chronologischer, biographischer und critischer Entwurf einer Geschichte der deutschen Dichtkunst bis auf das Jahr 1782. Stettin 1782. 8. 1 Th. (ist höchst mittelmäßig ausgefallen.) — Allgemeine Nachrichten und Materialien, finden sich auch noch in den Beyträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Leipz. 1732-1744. 8. 32 St. — Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Nachrichten und Anmerkungen, welche die Sprache, Beredsamkeit und Dichtkunst der Deutschen betreffen, Leipz. 1740-1744. 8. 4 St. — Der Greifswalder deutschen Gesellschaft kritische Versuche zur Aufnahme der deutschen Sprache, 1744. 8. 15 St. — Briefe über den gegenwärtigen Zustand der schönen Wissensch. in Deutschland (von H. Fried. Nicolai) Berl. 1755. 8. — Sam. Gotth. Langens Sammlung gelehrter und freundschaftl. Briefe, Halle 1769-1770. 8. 2 Th. — Ueber den Werth einiger deutschen Dichter, und über andre Gegenstände, den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend, Lemgo 1771-1772. 8. 2 St. (von Hrn. Mauvillon, und Lud. Aug. Unzer) — Beyträge zur Gesch. der deutschen Sprache und Nationallitteratur, Bern 1777. 8. 2 B. n. A. 1780 (von H. P. Meister) — Obfervations fur la litterature allemande, 1780. 8. (von H. Heriffant) — Charactere deutscher Dichter und Prosaisten, von K. Karl dem Großen bis auf das Jahr 1780. Berl. 1781. 8. 2 B. — Ueber Sprache, Wissenschaften und Geschmack der Deutschen, Leipzig 1781. 8. (von Hrn. Wetzel; die beste der, durch die Broschüre des K. v. P. de la litterature allemande, B. 1780. 8. veranlaßten Schriften.) — —

Von den, bey der Geschichte der Dichtkunst brauchbaren Journalen, sind, meines Bedünkens, die besten: Von den Italienischen: Giornale de' Letterati d'Italia, von 1710-1740. 8. mit Innbegriff zweyer Supplementbände, 45 B. — Obfervatione letterarie, Ver. 1737-1740. 8. 6 B. — der Frusta letteraria des Baretti, ist bereits gedacht. — — Von Französischen: Le Mercure galant

galant seit dem Jenner 1672 bis zum Julius 1687; und unter dem Titel, le nouveau Mercure, vom Jenner 1717 bis jetzt. — Le Pour et le Contre, von dem Abt Prevost, à la Haye 1733-1737. 12. 9 B. — Observations sur les écrits modernes, von dem Abt des Fontaines, Par. 1735-1740. 8. 12 B. und Reflexions sur les ouvrages de Litterature, von ebend. Par. 1738-1740. 12. 12 B. — Lettres sur les Ouvrages de litterature, von P. Clement, Par. 1740. und Les cinq années litteraires (1748-1752.) von ebend. Par. 1753. 12. 4 Vol. Berl. 1756. 12. 2 B. — Biblioth. des sciences et des beaux arts, à la Haye, seit 1754. Journ. Encyclopedique, à Bouillon, seit 1756. — — Von **Englischen:** The Monthly Review, seit 1752 bis jetzt 72 B. 8. — The Critical Review, seit 1765 bis jetzt 59 B. 8. — — Von **Deutschen:** In den frühern Journalen von Chrstn. Thomasius (Lustige und ernsthafte Monatsgespr. Halle 1688-1689. 8. 4 B.) — von Ernst Tenzel (Monatl. Unterredungen, Leipz. 1689-1698. 8. 10 B.) — von Gundling (Neue Bibl. oder Nachr. und Urth. von neuen Büchern, Frankfurt und Leipz. 1709-1717. 8. 11 B.) in den deutschen Act. Erud. Leipz. 1712-1739. 8. 20 B. u. d. m. finden sich hin und wieder brauchbare Nachrichten, so wie auch so gar noch in dem Neuen Büchersaal, Leipzig 1745-1750. 8. 10 B. — Allein Verdienst um die Dichtkunst der Deutschen haben vorzüglich die Bibliothek der sch. Wissensch. u. fr. K. Leipz. 1757-1765. 8. 13 B. — Neue Bibl. der sch. Wiss. u. fr. K. Ebend. 1766. 8. bis jetzt, 30 B. — Briefe die neueste Litteratur betreffend, Berl. 1759-1763. 8. 24 Th. — vergl. mit den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur, Riga 1767. 8. 3 Samml. — Briefe über Merkw. der Litteratur, Schlesw. 1766-1767. 8. 3te Samml. und der Fortsetzung 1s St. Hamb. 1770. 8. — Allgemeine deutsche Biblioth. Berl. 1764 u. f. bis jetzt 60 B. ohne die versch. Anhänge. — — Ch. Ad. Klotzens deutsche Bibliothek der schönen Wissensch. 24 St. und des Hrn. v. Schirach Magazin der deutschen Critik gehören nur, des Nahmens wegen, hierher. — —

Ueber Geist, Eigenheiten und Geschichte der Dichtkunst bey Völkern, welche uns minder bekannt sind, als der **Araber:** Eine Abhandlung über die Arabische Poesie, in Ioh. Fabricii Spec. Arab. Rostoch. 1638. 4. — Alb. Schultensii Monumenta vetustiora Arabum, Lugd. Bat. 1740. 4. — Ein Entwurf Arabischer Dichterey (Verz. von Arabischen Dichtern) bey der, von Joh. Jac. Reiske, gelieferten Uebersetzung des Thograis, Friedrichsstadt 1765. 4. — Von dem Geschmak der Araber, von dem Hrn. Joh. Dav. Michaelis bey s. Arab. Chrestomathie, Gött. 1771. 8. — Essay on the poetry of the Eastern Nations von Jones, bey s. Poems consisting chiefly of translations from the Asiatik Language, Lond. 1772. 8. und Alt. 1772. 8. deutsch in dem 3ten St. der Olla Potrida v. J. 1780. — Poes. Asiaticae Commentar. Lib. VI. Auct. Guil. Jones, Lond. 1774. 8. verm. mit einer Abhandlung über die syrische Poesie durch Hrn. Eichhorn, Leipz. 1777. 8. — Auch findet sich in der Biblioth. Orientale des Herbelot, Neue Ausg. Mast. 1776 u. f. f. 2 B. à la Haye 1777. 4. 4 B. ein Verzeichniß Arabischer Dichter. — — Gedichte der Araber (welche ich lieber hier, als bey den Dichtungsarten, zu welchen man sie zählen könnte, anzeigen will) sind in folgenden Uebersetzungen und Herausgaben mir bekannt: der Gram. des Th. Erpenius (Lugd. B. 1613. f.) sind von Jac. Golius, und Alb. Schultens Arabische Gedichte angehängt worden. — Aus einem Gedichte des Abi Mohammed el Kasem hat Alb. Schultens im Jahre 1731 drey, und im Jahre 1736 wieder 3 Abtheilungen herausgegeben. — Durch J. Jac. Reiske: Abi Mohammed el Kasem ... Consessus XXIV Rakda s. variegatus dictus ... edid. et vertit, Lips. 1737. 4. Taraphae Moallakah ... edid. vert. et illustr. Lugd. Bat. 1742. 4. Thograis sogenanntes Lammisches Gedicht aus dem Arabischen übers. ... Friedrichsst. 1756. 4. (das vorher schon arabisch, Lugd. B. 1629. 8.

und

und mit der lat. Uebersetzung des Jac. Golius von Matth. Anchersen 1708 herausgegeben worden war, und sich auch in Joh. Fr. Hirts Anthologia arab. Ien. 1773. 8. befindet.) Proben der arabischen Dichtkunst in verliebten und traurigen Gedichten, aus dem Montanabbi, arabisch und deutsch, Leipz. 1765. 4. — Durch Ger. Kuypers die Gedichte des Ali Ben Ab: Thaleb, mit einer lat. Uebers. 1745. — Durch Gerh. Joh. Lette, ein Gedicht des Amralkais, das erste in der Sammlung Moallakat, mit einer lat. Uebers. von Warner, Lugd. B. 1748. 4. — durch Everard Scheid, ein Lobgedicht von Ebn Doreidi, mit einer lat. Uebers. Lugd. B. 1768. 4. — Durch Joh. Christoph Frd. Schulz, in den „Proben morgenländischen Poesieen, Leipzig 1771. 8. 1tes St." — Durch Joh. Uri, ein Gedicht des Alnasaphi, mit einer lat. Uebers. Lugd. Bat. 1770. 4. — durch Will. Jones: The Moallakat, or Seven Arabien Poems, which were suspended on the Temple at Mecca, with an Transl. Lond. 1783. 4. (S. übrigens die Art. **Erzählung** und **Fabel**. — —

Der **Perser**: Description des sciences es des Arts liberaux des Perses im 3ten B. S. 129 = 286 von J. Chardin's Voyage en Perse, Ed. d'Amst. 1738. 4. — Verzeichniß persischer Dichter befinden sich bey G. Fräsers Uebersetzung von dem Leben des Schach Nadir, Lond. 1742. 8. — bey Willh. Jones persischer Grammatik, Lond. 1771. 4. — und bey eben desselben, aus dem Persischen des Mirsa Mahomet Masanderain übersetzten, und von Joh. Carl Dähnert deutsch, Greifsw. 1773. 4. herausgegebenen Leben des Schach Nadir. — Specimen Poeseos Asiaticae, Vien. 1771. 8. von dem B. Rewitzki; englisch durch Joh. Richardson, Lond. 1774. 4. deutsch von Joh. Friedel, nebst dem Leben des Dichters Sadi, Wien 1783. 8. (die Sammlung besteht aus 16 Oden des Hafitz nebst einer Abhandl. von der persischen Poesie) — Anthologia Persica, Vien. (1778) 4. — (S. übrigens den Art. **Fabel**) — —

Der **Chineser**: Etwas über die Poesie derselben, im 2ten B. der Hist. de l'Acad. des Inscript. von Freret. — Ein Verzeichniß chinesischer Dichter, von Fourmont, ebend. — Description ... de la Chine, von dem P. Jean Bapt. du Halde, Par. 1735. f. 4 B. deutsch, Rostock 1747 = 1756. 4. 4 Th. (im 3 B.) — L'orphelin de la Maison de Thao, Tragedie Chinoise, Par. 1755. 12. — Hau Kiou Choaan: or, The pleasing history, Lond. 1761. 12. 4 B. ein chinesischer Roman; deutsch, durch den Hrn. v. Murr, Leipzig 1760. 8. — Miscellaneous Pieces relating to the Chinese, Lond. 1762. 12. 2 B. (wo sich auch chinesische Gedichte finden) — des Hrn. von Murr Journal zur Kunstgesch. und allgemeinen Litteratur, Nürnberg 1775 u. f. 13 Theile, enthält über die chinesische Litteratur allerhand Nachrichten. — —

Der **Dänen** (mit Innbegrif der **Isländer**): Olaus Wormius, de prisca Danorum Poesi, in s. litteratura Runica, Hafn. 1636. 4. und 1651. fol. S. 163. — Nic. Wetterstein Dissertat. de Poesi Skaldorum septentr. Ups. 1717. 8. — Fab. Tœrneri, Dissertat. de Poesi Skald. septentr. Ups. 1717. 8. — Ioh. Dav. Kœleri Prolusio de Scaldis, Altorf. 1724. f. ebend. 1735. 4. — Ueber die verschiedenen Denkungsarten der alten Griechen und Römer — und der alten nordischen und deutschen Dichter ... insbesondre in Rücksicht auf die Götterlehre, von Gottfr. Schütz, im 1ten B. seiner Schutzschriften, Leipzig 1773. 8. S. 431. — — Die **Edda**, und zwar die vorgebliche von **Saemund**, als: 1) die **Voluspa** ex ed. Pet. Ioan. Resenii, Hafniae 1665. 4. ex ed. Gud Andreae, Hafn. 1673. deutsch im 2ten Th. S. 183 der Volkslieder, und in den Gedichten des Barden Sined, S. 5. Ausgabe von 1772. Auch findet sich die letztern Hälfte in Bartholini Ant. Dan. und einige Stellen im 6ten B. der Biblioth. der Romane. — 2) Havamal, ex ed. P. I. Resenii, Hafn. 1665. 4. — 4) Runa Capitule, von Resenius mit der vorhergehenden; deutsch im 2ten Th. der Volkslieder, S. 201. — Auszüge aus allen dreyen unter dem Titel:

Idée de l'anc. Edda von Mallet in s. Monumens de la Mythologie et de la Poesie des anc. peuples du Nord. Copp. 1756. 4. (S. 245. des 2ten Th. der 2ten Ausgabe s. hist. de Dannemarc, Gen. 1763. 12.) — — Die Edda des Snorro: Ex Edit. Res. Hafn. 1665. 4. (Isländisch, Dänisch und Lat.) — durch Mallet, unter dem oben angeführten Titel, französisch aber nur Auszugsweise, theils aus der Ausg. des Resenius; theils nach der folgenden Handschrift; deutsch durch Jac. Schimmelmann, Stettin 1777. 4. mit einem lächerlichen Commentar. — Nach einer **Upsalischen Handschrift**: Hyperboreorum Atlantiorum, seu Sviogothorum et Nordmannorum Edda ... opera et studio Ioannis Göransson, Upsal (1745) 4. (Isl. Schwedisch und Lat.) allein nur 26 Dämasaga, oder Fabeln, als aus welchen der erste Theil dieser Edda besteht, und deren in der Upsalischen Handschrift 31 zu seyn scheinen. Der 2te Theil, **Kenningar** genannt, und der 3te vorher noch gar nicht gedruckte, **Liodsgreinir**, sind aus dieser Handschrift, meines Wissens, noch nicht abgedruckt. Aber aus der Edda des Saemund wurde zu Koppenhagen Vafthradnismal, eine Ode, mit lateinischer Uebers. und Anmerk. von Joh. Thorkelin 1779. 4. herausgegeben; und man hat, auf diese Art, die ganze Edda herausgeben wollen. — Mehrere Nachrichten von den Edden s. in Suhms Crit. Hist. af Danm. B. 2. S. 654-664 und in I. Iohannaei Hist. Eccl. Island. B. 1. S. 203 u. f. Eine **dritte Handschrift** besaß Araa Magnäus, bey welcher sich die Skalda mit befand. (S. Sciagr. Hist. Litt. Island. Halfd. Einari, Hafn. 1777. 8. S. 25.) — Ueber die Edden Erläuterungsschriften, und nebenher über die frühere nordische Litteratur: Bref till H. Cancellie Rader Sven Lagerbring, rörande then Islandske Edda .... Ups. 1772. 8. von dem Kanzleyrath Ihre, deutsch in — Isländische Litteratur und Geschichte, Göttingen 1773. 8. (von Hrn. Schlözer.) — Gegen die von Hrn. Schlözer, in dem vorangeführten Werke geäußerten Zweifel, findet sich ein Brief von Ihre, in den — Briefen über eine nach Island angestellte Reise, Kopp. 1779. 8. von Troil. — Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766. 8. 1. S. 145. 3. S. 413. — Dissertat. de Eddis von Nording in Oelrichs Opuscul. Dan. et Suecor. litterar. — Sciagraph. Histor. Literar. Island ... fac. Halfdan. Einari, Hafn. 1777. 8. (die beyden ersten Abschn.) — Ueber die Runische Litteratur, 2 Abh in den Comment. Soc. Reg. Sc. Gotting. im 2ten B. Gotting. 1779. 4. — — Ueberbleibsel alter Nordischer Gedichte: In des Saxo Grammaticus Histor. Dan. Lib. XVI. Sorae 1644. f. von A. Klotz Lips. 1771. 4. finden sich einige 50 alter dänischer Lieder. — so wie dergleichen in Th. Bartholini de caussis contemtae a Danis adhuc gentilibus mortis. s. Antiq. Dan. Hafn. 1689. 4. — in Eric. Iul. Biörner Vol. histor. varior. in orbe hyperbor. antiquo Regum, heroum et pugilum sagas continens, Holm 1732. fol. — Kiämpe Viiser, eine Sammlung von Liedern, durch And. Sofreensen Vedel (Vellejus) 1591. verm. durch Pet. Syvius mit hundert Liedern, und einer Einleit. von der alten dänischen Poesie 1695. (S. Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur S. 108 und 145) — Einzele Sagen haben Ol. Verelius (Upsal. 1664. 1666. 1672. 1692) — Gudm. Olosson (Ups. 1795) — Joh. Peringskiold (Holm. 1715. f.) u. a. m. herausgegeben. — In der Heimskringla oder Chronik von Norwegen des Snorro, Lat. Schwed. und Isl. durch Gudm. Olav und Peringskiold, Holm. 1697. f. finden sich verschiedene alte Gedichte. — Five pieces of Runic poetry ... Lond. 1763. 8. — Island's Landnamabock, h. e. Origines Island. Hafn. 1774. 4. enthält einige Lieder. — Anecdotes of Olave ... to which are added eighteen Euloges on Hacco, King of Norway ... by Jam. Johnstone, Lond. 1780. 8. — Aus diesen lateinischen und englischen Uebersetzungen sind einige wieder in das

Deutsche übersetzt, in den Liedern des Barden Sined, in den Volksliedern, u. a. m. enthalten. — Von den mittlern dänischen Dichtern sind Nachrichten in Schlegels Fremden, — und von den Neuern in den Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur. — —

Ueber die Dichkunst der **Schweden**: Historiola litteraria Poetar. Suecor. Auct. A. Liden, Upf. 1769. 8. — Im 2ten B. des Schwedischen Museums, Wismar 1784. 8. Dalins kurze Geschichte der schönen Wissensch. in Schweden — und Ebend. kurze Bemerkungen über die Schwed. Dichtkunst in unsern Zeiten. — —

Der **Russen**: Geschichte der Russischen Poesie von Was. Trediakowsky, d. in den Göttinger Unterhaltungen vom J. 1769. — Nachricht von einigen Russischen Schriftstellern, nebst einem kurzen Bericht vom Russischen Theater, im 7ten B. der N. Biblioth. der sch. Wissensch. S. 188. — Essai sur la litterature Russe par M. D. Blackford. Amst. 1772. 12. — In Hartm. Lud. Christn. Backmeisters, Russischer Bibliothek, Riga 1772 u. f. — —

Der **Pohlen**: die Biblioth. Poet. Polon. 4 (s. aet. 1.) von Trotz — die verschiedenen Schriften des Canonikus Jos. Dan. Janotzki, als: Litterar. in Polonia Instauratores, Lipf. 1744. 4. — Litterar. in Polonia propagator. Dant. 1746. 4. Polonia litterata nostri temporis, Vratisl. 1750. 8. — Excerptum Polon. Litteraturae hujus atque superior. aetatis, ebend. 1764. 8. 2 B. Musar. Sarmaticar. Spec. 1771. 8. Sarmat. Litterat. nostri temporis fragmenta, Varf. 1773. 8. — —

Ausser der, gleich anfänglich, angezeigten, zur Geschichte der Dichtkunst, überhaupt, gehörigen Schriften, sind dahin noch die, über **Werth und Nutzen** derselben, geschriebenen Werke zu rechnen. Gegen die Platonische Verbannung der Dichter aus seiner Republik, schrieb Joh. Caselius pro Arte Poet. Ap. Rost. 1568. 4. welche zu Hamburg 1618. 8. wieder gedruckt worden ist, und Pagan. Gaudenzio Redintegrazione de' Poeti, Flor. 1640. 4. — Auch gehören hierher noch die Schriften aus den Mem. de l'Acad. des Inscriptions: Sentimens de Platon sur la Poesie, im 1ten B. — und Dissertation sur l'usage que Platon fait des Poetes, im 3ten B. von Fraguier. — — **Gegen** die Dichtkunst: Il Lasca, Dialogo d'Ormanozzo Rigogoli, Fir. 1584. 8. die Schrift des Tan. Faber: De Futilitate poetices, Amst. 1697. 8. — Pensées sur les poetes et sur la poesie. Et Le Clerc in den Parrhasian. Amst. 1699. 12. — — **Für** die Dichtkunst. Von **italienischen** Schriften: Dell' eccellenza della poesia, Dial. di Cosimo Gagi, Rom. 1586. 4. — Declamazioni in difesa della poesia di Giul. Cef. Capaccio, Nap. 1612. 4. — Orazione apologet. in lode della poesia d'Agostino Relli, Perug. 1616. 4. — Discorso in difesa della poesia, von Franc. Pellicani in s. Discorsi, Macer. 1647. 4. — Apologeticus, sive de poesis innocentia, von Bened. Menzini, unter dem Nahmen von Bened. Fiorentino in s. W. Flor. 1680. 8. — Io. Ant. Vulpii de utilitate poetices, Liber. Patav. 1743. 8. — Se la poesia influisca sul Bene della Societa, e come possa essere oggetto della Politica: Dissert. dell' Abate Clem. Sibilati, Mant. 1771. 4. — — Von **spanischen** Schriftstellern: Panegirico por la Poesia, por Fern. de Vera, Montilla 1627. 4. — — Von **französischen**: Defense de la poesie von Massieu, in dem 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. und von s. histoire de la poesie franc. — Disc. apologetique en faveur de la poesie, et des poetes von Fr. Gaçon; der erste Theil seiner Vorrede vor s. Uebers. des Anakreon, Rot. 1712. 8. — Eine defense de la poesie, von J. Racine; die erste seiner reflex. sur la poesie. — — Von **deutschen**: Eine Widerlegung des T. Faber von Frd. W. Schütz (Exercitatio adv. Tan. Fabrum) Leipz. 1698. 4. — Seb. Kortholtii dissertatio, quo poetic. veter. Rom. et Graec. a contemtu scriptor.

ptor. Parrhasianorum vindicat. Kil. 1703. 4. — u. a. m. — —

Dichtkunst. Poetik.

Eine so wichtige Kunst, als die Poesie ist, verdienet von Männern, die den feinesten Geschmak mit der schärfsten Beurtheilung vereinigen, in ihre'n psychologischen Ursprung, in ihren mannigfaltigen Aeußerungen und in ihrer besten Anwendung betrachtet zu werden. Nicht deßwegen, daß durch die beste Theorie dieser Kunst ein Dichter könne gebildet werden: denn nur die Natur kann dieses thun; sondern damit die, denen die Natur die Anlage gegeben, ihre Bestimmung deutlich erkennen lernten, und einen Weg vorgezeichnet fänden, auf welchem sie fortgehen müssen, um zu dem Grad der Größe zu kommen, dessen ihr Genie fähig ist.

Obgleich sehr viel zu dieser Theorie dienendes geschrieben ist, so fehlt es noch an einem Lehrgebäude der Dichtkunst. Die, welche davon geschrieben haben, fanden das, was sie voraussetzen sollten, die Theorie der schönen Künste überhaupt, nicht vor sich; deßwegen ließen sie sich in vielerley Beobachtungen und Untersuchungen ein, die die Poesie mit allen andern schönen Künsten gemein hat.

Wenn man die allgemeine Theorie der Künste, oder die Aesthetik voraus setzet, so scheinet die Poetik insbesondere folgende Untersuchungen zu erfodern. Zuerst eine richtige Bestimmung des eigenthümlichen Charakters der Poesie, wodurch sie zu einer besondern Kunst wird, und der besondern Mittel, die sie anwendet, den allgemeinen Zwek der Künste zu erreichen.

Hierauf würde der Charakter des Dichters, und die nähere Bestimmung seines absonderlichen Genies zu betrachten seyn, wodurch er gerade ein Dichter, und nicht ein Redner oder ein andrer Künstler wird.

Dann würde der wahre Begriff des Gedichtes fest zu setzen und bestimmt zu zeigen seyn, wodurch es sich von jedem andern Werk der redenden Künste unterscheidet. Es würde sich hieraus ergeben, was in der Materie oder in den Gedanken, was in der Sprache und in der Art des Ausdrukes poetisch ist. Hierauf müßte man versuchen, die verschiedenen Gattungen des Gedichts allgemein zu bestimmen, und den besondern Charakter einer jeden Gattung festzusetzen. Man müßte den Ursprung der Gattung und Arten in der Natur des poetischen Genies aufsuchen, und daher wieder die, jeder Art vorzüglich anmessene Materie, die geschiktesten Formen, und den wahren Ton bestimmen.

Bey jedem besondern Theile dieser Untersuchungen müßte man eine beständige Rüksicht auf die praktische Anwendung der Theorie haben, damit der Dichter dabey alles fände, was zu Erforschung und Ausbildung seines Genies dienet. Er müßte daraus lernen, durch was für Studium und Uebung er seine Fähigkeiten erweitern, durch welche Wege er seinen Stoff erfinden, und durch was für Arbeiten er die Fertigkeit in seiner Art erwerben könne.

Wiewol es uns noch an einem solchen System fehlet, so haben über alle zur Poetik gehörige Materien verschiedene große Männer alter und neuer Zeit so viel einzelne Betrachtungen vorgetragen, daß dem, der das Werk im Zusammenhang ausführen wollte, die Arbeit schon sehr würde erleichtert werden.

Aristoteles scheinet zuerst die Bahn hiezu eröffnet zu haben. Der Theil seiner Poetik, der auf unsre Zeiten gekommen ist, zeuget, wie die meisten Schriften dieses grossen Mannes, von scharfen philosophischen Einsichten und feinem Geschmak. Doch hat er,

er, welches bey einem Genie, wie das seinige war, das immer von den ersten und allgemeinsten Grundsätzen anzufangen liebte, zu verwundern ist, sich blos bey dem aufgehalten, was der Zufall oder das Genie der Dichter bis auf seine Zeiten in der Poesie hervorgebracht hatte. Etwas allgemeiner und zugleich weiter aussehend ist das Lehrgedicht des Horaz; ein Werk, wo die wichtigsten Lehren der Kunst auf die vollkommenste Weise vorgetragen sind. Da es die grössten Geheimnisse der Kunst anzeiget, so sollte jeder Dichter dieses Werk unaufhörlich studiren. Aber Horaz hat als ein Dichter geschrieben, dem es nicht erlaubt war, sich in genaue Entwiklung der Sachen einzulassen. Er spricht in dem Ton eines Gesetzgebers, dessen Wille für Gründe dienet. In diesem Ton und mit nicht geringerer Scharfsinnigkeit haben in Frankreich **Boileau**, *) und in England **Pope**, **) von der Dichtkunst geschrieben.

*) Art de poetique.
**) Essay on Criticism.

☙ ☙

Ueber die Theorie der Dichtkunst sind, unter mehrern, folgende Werke geschrieben worden: Von den **Griechen**, περι ποιητικης von dem **Aristoteles**, zuerst von Averroes, paraphrasirt herausgegeben; hierauf blos in einer lateinischen, ganz buchstäbl. Uebersetzung, durch Laur. Valla (s. Mait. I. 661) 1498. — von Aldus, mit mehrern rhetorischen Schriften, und blos der Text, Ven. 1508. f. — von Alex. Paccius, mit der Rhetorik zusammen, gr. und lat. mit Ausleg. Bas. 1537. Vened. 1572. 16. — von Fr. Robortel, gr. und lat. mit Erklär. und einer Paraphrase der Dichtk. des Horaz, und besondern Erklärungen von der Satyre, dem Epigram, der Comödie, der scherzhaften Poesie und der Elegie, Flor. 1548. f. Bas. 1555. f. — von Vinc. Madius, und Barth. Lombardus, gr. und lat. mit gemeinschaftlichen Erklärungen, und mit Anmerk. des ersten, Ven. 1550. f. — von Pet. Victorius gr. und lat. Flor. 1560. f. ebend. 1573. f. — von Ant. Riccoboni, aber nur lateinisch: Artis poeticae Compendium ordinatum et scholiis explanatum, Venet. 1579. 8. Pat. 1587. 4. — von Fried. Sylburg. gr. und lat. Frkf. 1584. f. — von Dan. Heinsius, gr. und lat. bey s. Abhandl. de constitutione Tragœdiae, nach einer andern Ordnung, Lugd. Bat. 1611. 8. etwas verändert ebend. 1643. 12. — von Theod. Goulston gr. und lat. London 1623. 4. Canterb. 1696. 8. mit Sylburgs und Heinsius Anmerk. Edimb. 1731 und Glasg. 1745. 12. gr. und lat. Oxon. 1760. 12. gr. Oxon. 1780. 8. gr. und lat. mit verschiebenen handschriftl. Lesarten und Anmerk. durch T. Winstanley, Leipz. 1780. gr. und lat. mit Erl. durch H. Harles. — — **Uebersetzt in neuere Sprachen: In das Italienische:** von Bern. Segni mit der Rhetorik des A. Flor. 1549. 4. — von Lud. Castelvetro, mit einem mehr sinnreichen, als gründlichen Commentar, Wien 1570. 4. mit vielen Weglassungen aus dem Commentar, Basel 1576. 4. — Gegen diese Uebersetzung und Erklärung sind die Discorsi poetici in difesa d'Aristotile di Franc. Buonamici, Fir. 1597. 4. gerichtet. — von Aless. Piccolomini, mit Erklär. Ven. 1575. 4. — von Ottav. Castelli, Rom. 1642. 12. — — **In das Spanische:** von Juan Paez de Castro (gegen die Mitte des 16. Jahrh.) — von Giuf. Ant. Gonzales de Salas, unter dem Titel: Nueva Idea de la Tragedia, o illustracion ultima al Libro singular de Poetica de Aristoteles, Mad. 1633. 4. — von Florez, gr. lat. und span. Mad. 1778. 8. — — **In das Französische:** in dem 7ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. wird einer alten französ. Uebers. der Dichtkunst des Aristoteles, aus der Mitte des 13ten Jahrh. gedacht, wovon sich Nachrichten in dem Thesaurus des Brunes finden sollen. — von Norville, Par. 1671. 12. — von Dacier, Par. 1692. 4. Amsterd. 1733. 12. — (Les IV Poetiques) Par. 1771. 8. im

1ten B. — — In das Englische: von Rymer, Lond. 1674. (von J. Willis) Lond. 1775. 8. — — In das Deutsche: von Mich. Curtius, Han. 1753. 8. größtentheils mit Dacierschen Anmerk. — — Besonders gedruckte Commentarien: von Paolo Beni, in quibus ad obscura quaeque decreta planius adhuc elucidanda centum poeticae controversiae interponuntur et copiose explicantur, Patav. 1613. fol. — Vier Vorlesungen (Lezioni) des Gr. Fabric. Ant. Monsignani, unter der Aufschrift: Dell' imitazione poetica e della sua diffinizione, dell' azione e cose da somigliarsi, come materia della poetica imitazione, della misura delle parole, come istrumento dell' imitazione poetica, und dell' fine della poetica imitazione, in dem Saggio di Letterarj esercizj degli Academici Filergiti di Forli. — Ragionamenti poetici e risposte sopra la poetica d' Aristotele, von Giov. Colle Bellunese, in s. Accademia Colle Bellunese, Venez. 1621. 4. — Ein vollkommen guter Commentar fehlt uns indessen noch immer; ein Muster, wie er seyn sollte, hat Lessing in s. Dramaturgie gegeben. — —

Von Römern: Die Epistel des Horaz an die Pisonen ist so oft, als eine Dichtkunst angesehen und behandelt worden, daß ich glaube, ihr hier ihre Stelle geben zu müssen. Gedruckt findet sie sich bey den Werken des Dichters. Unter den verschiedenen lateinischen Commentarien sind, meines Bedünkens, die wichtigsten von Gian. Parrasius, Nap. 1531. 4. — von Fr. Robortelli, bey s. Dichtkunst des Aristoteles, Flor. 1548 und Bas. 1555. f. — Vinc. Madius, bey s. Dichtkunst des Arist. Flor. 1550. fol. — Giac. Grifoli, Flor. 1550. 4. verm. Vened. 1562. 8. — Giason de Nores, Par. 1554. 8. (Ueber das Jahr der Ausgabe hat, wie ich glaube, Niceron, zu Fehlern verleitet. Es ergiebt sich, aus Vergleichung dieses Commentars mit dem vorigen.) — Franc. Luisini, Ven. 1554. 4. — Giov. Bat. Pigna, Ven. 1561. f. — Dion. Lambinus, Ven. 1566. 4. — Aldus Manutius, Vened. 1576. 4. — Thom. Correa, Ven. 1587. 8. — Nic. Colonius (Solonius) Bergamo 1587. 4. — Frc. Manzoni, Berg. 1604. 4. — Franc. de Cascales di Murzia, Valent. 1659. 4. — Verschiedene dieser, und noch mehr Commentare von andern, an der Zahl 40, finden sich in der zu Basel 1580. f. erschienenen Ausg. der sämtlichen Werke des Horaz. Neuere Commentatoren derselben, als Baxter, Geßner, Bentley, Cuningham, Valart, Dorighelli, Sivry u. a. m. haben auch einzele Stellen der Dichtkunst erläutert. — Mit einem englischen Commentar und Anmerkungen, und der Epistel des H. an den August, eben so behandelt, und verschiedene Abhandl. durch Rob. Hurd, Lond. 1753. N. Aufl. 1766. 8. 3 B. und dieser deutsch, mit einigen Zusätzen, durch H. Eschenburg, Leipz. 1772. 8. 2 B. — Uebersetzt (und zuweilen nur paraphrasirt) ist diese Epistel an die Pisonen, in das Italienische überhaupt siebzehnmahl, theils allein, theils mit den übrigen Werken des Dichters und mit mehr oder weniger Anmerkungen. Die älteste dieser Uebersetzungen ist von Lud. Dolce, in reimfreyen Versen, Ven. 1535. 8. sehr verb. Ven. 1559. 8. — und die neueste von Piet. Ant. Petrini, Rom. 1777. 8. in Terzinen, und nach einer veränderten Ordnung des Textes. — In das Spanische überhaupt, so viel ich weiß, viermahl; das erstemahl von Vicente de Espinel in Versen, Mad. 1591. 8. — von Luis de Zapata, in Vers. Lisbon 1592. 4. — von Villen de Biedma, (mit den übrigen Werken des Dichters) Granada 1599. 4. — und von Juan de Iriate —

In das Französische überhaupt achtmahl, worunter die älteste Uebersetzung von Jacq. Pelletier, in Vers. Par. 1545. 4. erschien, die bekanntesten von A. Dacier 1689 f. mit den übrigen Werken des Dichters, im 10 B. — von Ch. Batteux, in s. Cours de belles lettres 1747. und in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. im 1ten B. und die von Binet, mit den übrigen Werken des Horaz, Par. 1783. 16. 2 B. die neueste ist. — In das Englische, überhaupt,

haupt, so viel ich weiß, nur siebenmahl; zuerst von dem alten Ben Johnson, in Versen, Lond. 1640, und zuletzt von G. Collmann, Lond. 1783. 4. in reimfreyen Jamben, und mit einer neuen, der Wielandschen ähnlichen Erklärung. — In das Deutsche überhaupt achtmahl; das erstemahl von Buchholz, Rinteln 1639. 8. in Reimen; die bessern sind von C. W. Ramler, bey s. Batteux, und von Hrn. Wieland, zusammen mit den übrigen Episteln des Horaz, in reimfreyen Jamben, Dessau 1782 8. die neueste von J. And. Ch. Michelsen, Halle 1784. 8. — — An besondern Erläuterungsschriften sind mir bekannt: Dissertation antique sur l'art poet. d'Horace . . . par Mr. Dacier et de Sevigné, Par. 1697. 12. — De artis poet. Horat. virtutibus ac vitiis, Auct. Polyc. Leysero, Hal. 1720. 4. — Artis poet. Horat. Descriptio, Auct. P. Chron. Henrici, Alt. 1760. 4. — Horatius fabular. scenicar. praeceptor, Auct. Frd. Aug. Wiedeburg, Helmst. 1775. 8. — (S. übrigens den Art. Horaz; und wegen der übrigen Gedichte über die Dichtkunst, den Artikel Lehrgedicht. — —

Theoretische Schriften der Neuern über die Dichtkunst, und zwar in lateinischer Sprache geschriebene: Die älteste, mir bekannte, ist die vom Dante, de vulgari eloquentia, libri duo, zuerst, in einer italienischen Uebers. herausgegeben, von Gian. G. Trissino, Vic. 1529. f. bey s. Poetica und auch so in dem 1ten B. der Galleria di Minerva, Ven. 1696. f. S. 36 u. f. lat. ex libris Corbinelli, Par. 1577. 8. — und lat. und ital. im 2ten B. der Opere di Trissino, Ver. 1729. 4. — Summa artis Ritmici vulgaris . . . Composita ab Ant. de Tempo, Pad. 1332. (s. den Muratori della perfetta poesia, Ven. 1748. 1. S. 18.) — In artem poet. primordia . . . sc. Nauf. Bianc. Campiano, Ven. 1552. 4. — Naugerius, sive de re poetica Dialogus von Girol. Fracastor, Ven. 1555. 4. — De Poetica Lib. VI. Auct. Ant. Seb. Minturno, Ven. 1559. 4. — Ioa. Ant. Viperain, de Poetica Lib. III. Antv. 1558 und 1579. 8. — Iul. Caes. Scaligeri, Poetices Libri VII. (Gen.) 1561. f. — De perfecta poeseos ratione, et cur abstinendum sit a scriptione poemat. turp. aut falsor. auct. Lor. Gambara, Rom. 1576. 4. — Georg. Fabricii, de re poetica, Lib. VII. Par. 1584. 16. das aber eigentlich das Werk des Pet. Cestius war, der es auch vermehrt, und etwas verändert, unter dem Titel: Poeticae Latinae Thesaurus in Lib. X. comprehensus (ohne Druckort) 1586. 16. herausgab. — Ant. Riccoboni Poetica. Poeticam Aristotelis per Paraphrasim explicans, et nonnullas Lud. Castelvetry captiones refellens, Vic. 1585. 4. und ebend. de Poetica: Praecepta Aristotelis cum praec. Horatii collata, Pat. 1592. 8. — Iac. Pontani, Poeticar. Institut. Lib. III. Ingolst. 1594. 8. — Iac. Masenii Palaestra eloquentiae ligatae, Colon. 1601. 12. — Poetica major per Acad. Giesenae nonnullos Professores . . . Giessae 1618 und 1657. 8. — Ioh. Ger. Vossius, de artis poeticae natura et constitutione, Amstel. 1647. 4. und eben derselbe: Poeticar. institut. Lib. III. ebend. 1647. 4. — Lor. Le Brun, Eloquentia poetica, s. praecepta poet. exemplis illustrata, Par. 1653. 8. — Mart. du Cigne . . . Ars poetica in duos libris divisa, Leod. 1664. 8. — Io. Iac. Mescolii artis poetic. Institutiones, Fir. 1692. 12. — Vincent. Gravinae, de poesi, Epist. ad Scip. Maffejum, Neap. 1716. 4. (und auch bey der neuern Ausg. s. ragioné poetica.) — Diese verschiedenen lat. Anweisungen zur Dichtkunst werden den Lesern einen allgemeinen Begriff von dem Zustande der Dichtkunst in dem größten Theile von Europa, während dem sechzehnten, und dem größten Theile des siebzehnten Jahrhunderts geben können. Nur zu diesem Behufe habe ich sie angeführt, obgleich, im Grunde, einige derselben, wenn nicht sehr brauchbare Raisonnements, dennoch sehr brauchbare Nachrichten enthalten.

Uebrigens sind deren noch weit mehr geschrieben, als hier angeführt worden. —

In italienischer Sprache geschriebene Werke über die Theorie der Dichtkunst: Della Poetica di Giangiorgio Trissino, Divisioni IV. Vic. 1529. f. die beyden letzten Abtheilungen, Ven. 1563. 4. zusammen in den Werken des Trissino, Ver. 1729. 4. 2 B. — La poetica di Bern. Daniello, Ven. 1536. 4. (Gesprächweise geschrieben.) — Discorsi di Giamb. Giraldi Cintio intorno al comporre de' Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di poesie, Ven. 1554. 4. — Della vera poetica, Lib. uno, di Giov. Piet. Capriano, Ven. 1555. 4. — Ragionamento della poesia, di Bern. Tasso, Vin. 1562. 4. — L'arte poetica, nella quale si contengono i Precetti Eroici, Tragici, Comici, Satirici, e d'ogn' altra poesia, con la Dottrina de' Sonnetti, Canzoni . . . e si dichiara a suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Orazio, ed altri Autori greci e latini è stato scritto per ammaestramento de' Poeti, di Anton. Minturno, Ven. 1563. 4. Nap. 1725. 4. (in Gesprächen abgefaßt; schon der Titel hätte lehren können, daß das Werk nicht vornehmlich die Prosodie betrift.) — Ragionamento di Agnolo Segni sopra le cose pertinente alla Poetica, Fir. 1581. 4. — Della Poetica di Franc. Patricj, la Deca istoriale, e la Deca disputata, Ferr. 1586. 4. (voller eigenen Meynungen; aber im historischen Theile sehr brauchbar.) — La Cavaletta, ovvero della poesia, Dialogo di Torquato Tasso, in s. Gioje di Rime e prose, Venet. 1587. 12. und im 4ten Theil seiner Werke, Flor. 1724. f. — La poetica di Giac. di Nores (in 3 Th. vom Trauerspiel, vom Heldengedicht und vom Lustspiel) Padov. 1588. 4. — Lezione (6) della poetica e della poesia, von Bened. Varchi, in den Lezione lette publicamente nell' Acad. Florentina, Fir. 1590. 4. S. 566 und 593. — Discorsi poetici di Faust. Summo . . . ne' quali si discorrono le più principali quistioni di poesia e si dichiarono molti luoghi dubbj e difficili, intorno all' arte di poetare, secondo la mente d'Aristotile, di Platone e di altri buoni autori, Padov. 1600. 4. — Proginnasmi poetici di Udeno Nisieli (Bened. Fioretti) da Vernio, Fir. 1620 - 1639. 4. 5 B. N. Aufl. Flor. 1695. 4. 5 B. — Aggiunzioni ai Proginnasmi (herausgegeben von Agost. Coltellini) Fir. 1660. 4. — Trattato della poesia, di Flav. Querengo, Pad. 1644. 4. — Poetica di Gius. Batista, Ven. 1676. 12. (herausgegeben von Sim. Ant. Battista.) — La bellezza della volgar poesia, di Giov. Mar. Crescimbeni, Rom. 1700. 4. und im 6ten B. der neuen Ausgabe s. istoria della volgar poesia, Ven. 1730. 4. — Della ragione poetica, libri due . . . di Vinc. Gravina, Rom. 1704. 4. Ven. 1731. 4. französisch durch Requier, Par. 1755. 12. — Della perfetta poesia Italiana, spiegata e dimostrata . . . da Lud. Ant. Muratori . . . Modena 1706. 4. 2 B. mit den nicht viel bedeutenden Anmerkungen des Salvini, Ven. 1724. 4. 2 B. N. Aufl. Ebend. 1748. 4. 2 B. — Della poesia Italiana, di Gius. Mar. Andrucci (Quadrio) Bol. 1734. 4. Della storia e della ragione d'ogni poesia . . . di Franc. Sav. Quadrio, Bol. und Milano 1739 - 1746. 4. 5 B. — Dell' arte poetica, Ragionamenti cinque del S. Franc. Mar. Zanotti, Bol. 1768. 8. — (Ueber die Werke, welche die Prosodie eigentlich angehen, s. den Artikel Gedicht.) — —

In spanischer Sprache: Libro de la Arte de Trovar, ò gaya ciencia por Enr. de Villena (s. des D. Gregorio de Mayans y Siscar Origenes de la Lengua Castellana, B. 2. S. 321. und Warton's History of English Poetry, B. 3. S. 349. N. X.) — Arte de poesia Castellana por Juan de la Enzina in s. W. Sevilla 1501. fol. — Discurso de la poesia Castellana . . . por Gonzale Argote de Molina, Sevilla 1575. 4. Mad. 1642. 4. bey dem Conde Lucanor des

des D. Juan Manuel. — Arte poetica Castellana, Alcala 1580. 4. — Arte poetica Española, por D. Juan Diaz Rengifo, Sal. 1592. Mad. 1644. 4. N. Aufl. Barc. 1759. 4. — Arte para componer on Metro Castellano, dividida en dos Partes. En la primera se enseña que cosa sea verso . . . en la seconda se pone el modo de componer qualesquier Obras de poesia . . . por Hier. de Mondragon, Zarag. 1593. 8. — Philosophia antiqua poetica, por Alonso Lopez Pinc. Mad. 1596. 4. — Cisne de Apolo de las Excelencias y dignidad y todo lo que al Arte poetica y versificatoria pertenece, por D. Luis Alonso de Carvallo, Med. 1602. 8. — Tablas poeticas por Franc. Cascales, Murcia 1617. 8. — Discurso sobre la poetica von Ped. Soto de Roxas, bey s. Gedicht Desengaño de Amor en Rimas, Mad. 1623. 4. — La poetica, o reglas de la poesia en general y de sus principales Especies, por D. Ign. de Luzan Claramont de Suelves y Gurrea . . . Zarag. 1737. fol. — —

In französischer Sprache: Das älteste mir bekannte Werk ist Le Jardin de plaisance et fleurs de Rhetorique, contenant . . . entr' autres des préceptes de poetique et de versification par l'infortune, Par. 1547. 4. (das ich, ob es gleich in Versen geschrieben ist, hier, wegen seines Alters, anführe. Es ist, nähmlich, schon zu Carl des 8ten Zeiten abgefaßt. Gewöhnlich findet sich ein eben so altes Werk: l'art et science de Rhétorique pour faire rimes et ballades, dabey.) — Le second livre de vraie Rhétorique . . . par . . . Pierre Fabri . . . par lequel ung chacung en le lisant pourra facillement et aornement composer et faire toutes descriptions en ryme, come chants royaux, ballades, rondeaux, virelays etc. Par. 1538. 12. — Art poet. Franc. . . . par Th. Sibilet . . . Par. 1548. 12. — L'art poet. de Jacq. Pelletier, Lyon 1555. 8. — L'art poetique franc. par Pierre de Laudun d'Aygaliers, divisé en cinq livr. Par. 1597. 18. — La poetique de Mr. (Hippolite Jules Pilet) de la Mesnardiere, Par. 1640. 4. — Reflex. sur la poet. et sur les Ouvrages des poetes anc. et mod. (von Rene Rapin) Par. 1674. 12. (Gegen diese reflex. schrieb Frc. Vavasseur, remarques, Par. 1675. 12. und Jacq. L'Enfant eine Critique des remarques, in den Nouv. de la Rep. des Lettres, März 1710) — der 2te Th. des Bel-esprit par Franc. de Calliere, Par. 1695. 12. handelt de la poesie et de son génie. — Projet de poetique von Frc. Salignac de la Motte Fenelon in s. Lettre à MM. de l'Acad. franc. Par. 1717. 12. — Traité philos. et pratique de poesie, par A. Buffier, Par. 1728. 12. und in s. Cours des sciences, Par. 1732. f. — Examen philos. de la poesie (von Remond de St. Mard) Par. 1729. 12. das verm. unter dem Titel: reflex. sur la poesie en général, sur l'eclogue, sur la fable, sur l'elegie, sur la satyre, sur l'ode, à la Haye 1734. 8. gedruckt wurde, und das jetzt in s. W. Amst. 1750. 12. 5 B. Poetique prise dans ses sources heißt. — Reflexions sur la poesie von Jean Racine, ursprünglich einzeln in den Mem. de l'Acad. des Inscr. abgedruckt; hernach unter der angeführten Aufschrift gesammelt, Amst. 1745. 2. B. 12. — Elemens de la poesie françoise (von dem Abt Joannet) Par. 1752. 12. 3 B. — Poetique françoise par Mr. (Jean Fred.) Marmontel, Par. 1763. 8. 2 B. deutsch von Ben. v. Schirach, Bremen 1765-1766. 8. 2 B. — Poetique elementaire (von La Serre) Par. 1771. 12. — —

In englischer Sprache: The Arte of English Poesie by Mr. Puttenham, Lond. 1589 (1579) 4. — Essay of poetry, von dem Lord William Temple, ungefähr ums Jahr 1680-1690, im 2 Th. S. 303-365 s. Miscell. Lond. 1696. 8. — De Re poetica: or Remarks upon poetry . . . extracted ont of the best and choicest Critiks, bey Th. Pope Blount, Lond. 1694. 4. — Praelectiones poeticae.

ticae, Auct. Jos. Trapp, Ox. 1718. 4. Englisch, Lond. 1742. 8. — The complete Art of poetry, by Ch. Gildon, Lond. 1718. 8. 2 B. — The Laws of poetry as laid down by the D. of Buckingham in his Essay on poetry, by the E. of Rosc. in his Essay upon Translated verse, and by L. Landsdown on Unnatural flights in poetry, explained and illustrated by Ch. Gildon, Lond. 1721. 8. — The Grounds of Criticism in poetry, by John Dennis ... An Essay upon poetry and painting with relation to the sacred and profane history, by Ch. Lamotte, Lond. 1730. 12. — Bey R. Hurds Commentar der Ep. des Horaz, Lond. 1753. befindet sich eine Abhandlung über den Begriff der Poesie überhaupt. — The Art of poetry an a new plan, Lond. 1762. 2 B. 12. — Remarks on the beauties of poetry, by Dan. Webb, Lond. 1762. 8. deutsch in einem Auszuge durch Hrn. Eschenburg, bey eben dieses Verfassers: Observations on the correspondence between poetry and Musik, L. 1769. 8. Leipz. 1771. 8. — Essay on poetry and Musik, as they affect the mind, von Jac. Brattie, bey s. Essay on the nature and minuta bility of trath ... Edimb. 1776. 4. deutsch im 1ten B. s. neuen philos. Vers. Leipz. 1779. 8. — Lectures on Rhetoric and belles Lettres, by Hugh Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. deutsch, Liegn. 1785. 8. — —

In deutscher Sprache: Unsre früheren theoretischen Schriften über die Dichtkunst sind höchst schlecht; sie bestehen in nichts, als Anweisungen zur Reimerey, und enthalten, so viel ich deren kenne, nur wenig, selbst zur Geschichte unsrer Dichtkunst, brauchbare Materialien. Ich will, indessen, einige derselben, um den Liebhaber der Litteratur wenigstens mit ihrem Daseyn bekannt zu machen, hier, und die übrigen, bey dem Art. Gedicht (als wohin sie, wie bloße Prosodien, eigentlich hingehören) anführen: Die älteste mir bekannte, ist: Joh. Egards deutsche Prosodie, d. i. Nothwendiger Unterricht, auf welcherley Weise und Art in deutscher Sprache Vers und Reimen nach rechter poetischer Kunst zu machen, Ingolst. 1583. 8. — Mart. Opitzens Buch von der deutschen Poeterey, Brieg 1624. 8. vermehrt durch Fr. Hanmann. — Phil. Cäsii deutscher Helikon, Wittenb. 1641. 8. — Poetischer Trichter der deutschen Dicht- und Reimkunst in 3 Th. (von Phil. Harsdörfer) Nürnb. 1650. 12. — Deutsche Red-Bind- und Dichtkunst, durch den Erwachsenen (Sigm. v. Birken) Nürnb. 1679. 12. Dan. G. Morhofs Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie ... Kiel 1682. 8. Lüb. und Leipz. 1718. 8. (das auch, wegen einiger, von der Geschichte der Dichtkunst handelnden Kap. zu dem vorhergehenden Artikel gehört.) — Chr. Weisens curiöse Gedanken von Versen, Leipz. 1692. 8. — Magn. Dan. Omeisens Anleitung zur deutschen Reim- und Dichtkunst, nebst einer deutschen Mythologie, Nürnb. 1704. 8. — Joh. G. Neukirchs Anweisung zur reinen deutschen Poesie, Halle 1724. 8. — Anleitung zur Poesie, darin ihr Ursprung, Wachsthum, Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersucht und gezeigt wird, Bresl. 1725. 8. — Versuch einer critischen Dichtkunst ... von Joh. Christoph Gottscheden, Leipz. 1729. 8. 3te Auflage 1742. 8. — Joh. Jac. Breitingers Critische Dichtkunst, Zürich 1740. 8. 2 Th. — C. F. Brämers Untersuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunst, Danzig 1744. 8. — Von dem Wesen und wahren Begriffe der Dichtkunst, von Mich. Conr. Curtius, bey s. Uebers. des Aristoteles, Han. 1753. 8. — Von dem höchsten Grundsatz der Poesie und von der Eintheilung der Poesie, von J. A. Schlegel, bey seinem Batteux. — Von der heiligen Poesie; von der Natur der Poesie; und von der Sprache der Poesie; von der Darstellung des Dichters, von Fr. W. Klopstock, vor dem Messias, in dem Nordischen Zuschauer, und in den Fragm. über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1781. 8. — De umbra poetica, Diss. III. Auct. Ben. Gottl. Boden, Vitt. 1764. 4. — Ueber den Begriff der Dichtkunst, eine Abhandl. in

in dem 1ten St. der Samml. verm. kleiner Schriften, Bützow 1764. 8. — Eine Abhandlung ähnlichen Innhaltes, in dem preußis. Tempe, Königsb. 1781. — Ueber die Willkührlichkeit und Nichtigkeit theoretischer Regeln, von W. Bürger, im D. Museum, May 1776. vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wiss. B. 22. S. 81 u. f. — Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissensch. von Joh. Joach. Eschenburg, Berl. 1783. 8. — Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, von J. J. Engel, Berl. 1783. 8. — —

S. übrigens den Art. Aesthetik. — —

Dichtungskraft.

(Schöne Künste.)

Das Vermögen, Vorstellungen von Gegenständen der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in sich hervorzubringen. Jeder Mensch besitzt dieses Vermögen mehr oder weniger, und vielleicht ist niemand, der nicht nach dem Beyspiel der Dinge, die er empfunden oder erfahren hat, andre, die gar nicht vorhanden sind, sich einbilde; aber den Künstlern ist sie in einem vorzüglichen Grad nothwendig.

Da sie uns die sinnlichen Gegenstände nicht eben so vorstellen, wie sie dieselben aus der Erfahrung haben, sondern so, wie sie dieselben zu einer desto lebhaftern Würkung gern empfunden hätten: so müssen sie einen ziemlichen Grad der Fertigkeit haben, solche Gegenstände nach ihren Absichten zu bilden. Auch müssen sie Dinge, die nicht sinnlich sind, unter ähnlichen sinnlichen Gestalten darstellen, um das, was der Verstand schwer oder nicht lebhaft genug fassen würde, vermittelst der Einbildungskraft lebhaft zu machen: sie müssen also sinnliche Gegenstände, die genaue Abbildungen nicht sinnlicher Vorstellungen sind, erdichten können. Unter den Künstlern hat der Dichter dieses Vermögen im höchsten Grad nöthig, weil er den weitesten Umfang der Vorstellungen zu bearbeiten sucht, und besonders auch deßwegen, weil er niemals für die Sinnen, sondern für die Einbildungskraft arbeitet; daher er denn schlechterdings nöthig hat, Gegenstände zu erdichten, die der Einbildungskraft sinnlich darstellen, was auf die unmittelbarste Weise sich blos auf den Verstand bezieht. Es ist also nicht ohne Grund geschehen, daß ihm in unsrer Sprache der Namen Dichter vorzüglich beygelegt worden, ob er gleich auch andern Künstlern zukommt.

Durch die Dichtungskraft bekommen abgezogene und schwere Begriffe ein körperliches Wesen, wodurch sie lebhaft und leicht faßlich werden; durch sie bekommen Charaktere, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit, indem jedes einzelne dadurch in sein rechtes Licht gesetzt, und die Wahrheit des Ganzen augenscheinlicher wird. Denn das, was würklich geschieht, ist, wie schon Aristoteles angemerkt hat, nicht immer das wahrscheinlichste; es läßt uns im Zweifel entweder über die Beschaffenheit der Sache, oder über ihre Ursachen; auch ist es nicht immer das, was in seiner Art die stärkste Würkung auf uns macht. Durch glükliche Erdichtungen hat Homer in der Person des Ulysses einen vollkommen weisen und in allen Anschlägen richtig handelnden Mann, in der Person des Achilles einen unüberwindlichen Helden, abgebildet. Durch die Dichtungskraft haben wir die lebhaftesten und reizendsten Vorstellungen, von der Seeligkeit des gottesfürchtigen und unschuldigen Lebens der Patriarchen, von der Glükseligkeit des goldnen Weltalters; durch sie schreken uns die fürchterlichen Vorstellungen von der Hölle, die

die der Gottlose in seiner Seele herumträgt; durch sie wird das geistliche Wesen der Dinge uns sichtbar.*) Der Dichtungskraft haben wir die großen und erhabenen Formen des Phidias und andrer griechischer Künstler, die erstaunlichen Charaktere in einigen Trauerspielen des Shakespear, die reizenden Muster der Tugend in den Schriften des Richardsons zu danken. Man weiß aus der Erfahrung, daß erdichtete Gegenstände in Werken des Geschmaks gerade so rühren, als wenn sie würklich vorhanden gewesen wären, und daß ein Roman uns eben so interessirt, als wenn alle seine Erzählungen würklich geschehene Dinge zum Grund hätten. Sobald die Erdichtung wahrscheinlich ist, so begreifen wir die Möglichkeit der erdichteten Sache. Stellt die Erdichtung einen Charakter, eine That, eine moralische Handlung vor, so ist es eben so viel, als wenn man uns auf eine andre Weise deutliche Begriffe von diesen Sachen gegeben hätte; wir sehen daraus, wie Menschen denken, empfinden und handeln können. Dieses ist eben so viel, als ob wir die würkliche Erfahrung davon hätten. Sind es gute Muster, welche die Erdichtung uns dargestellt hat, so erweken sie eben die Bewunderung, eben den Trieb sich auf diese Vollkommenheit zu schwingen, als wenn die Sachen würklich vorhanden wären. Sind sie böse, so erweken sie eben den Abscheu, als die Würklichkeit. Stellt uns die Erdichtung Begebenheiten vor, so erkennen wir, was geschehen könnte, und dieses reizt unser Verlangen, unsre Bewunderung, unsern Abscheu, eben so gut, als wenn die Sachen geschehen wären.*)

Die Dichtungskraft ist eine Eigenschaft der Einbildungskraft, und ist desto ausgedehnter, je lebhafter diese ist. Wem die Natur sie versagt hat, der kann den Mangel durch keinen Fleiß ersetzen. Aber wie alle Vermögen der Seele durch Uebung verstärkt werden, so kann man auch in der Dichtungskraft eine größere Fertigkeit durch die Uebung erlangen. Durch diese gewöhnt man sich an, jeden Gegenstand, der uns vorkommt, erst genau zu betrachten, denn einiges darin anders zu denken, Umstände davon zu lassen, oder hinzuzuthun, und so entstehen erdichtete Gegenstände. Je mehr man nun erfahren hat, je leichter wird die Erdichtung. So wie einer, der eine große Anzahl Maschinen gesehen hat, deßwegen leichter eine neue erfinden kann, weil er eine große Menge hiezu dienlicher Begriffe und Verbindungen im Kopf hat, so kann der, welcher die größte Erfahrung hat, auch leichter Erdichtungen machen.

Aber diese Dichtungskraft ist nur alsdenn wichtig, wenn sie von einem scharfen Verstand unterstützt wird, ohne welchen sie gar leicht ins Abentheuerliche ausschweift. Darum muß in der Seele des Künstlers der Verstand eine völlige Herrschaft über die lebhafteste Würksamkeit der Einbildungskraft behalten. Man kann jungen Künstlern nicht oft genug wiederholen, daß sie ihre größte Bemühung auf die Schärfung des Verstandes und eines gesunden Urtheils anwenden, weil nur dadurch die Erdichtungen in der Anlage und Erfindung wahrscheinlich und der Natur gemäß, in

*) La favola è l'esser delle cose trasformato in geni humani ed è la verita travestita in sembianza popolare: perche il poeta da corpo à i concetti, e con animar l'insensato, ed avvolger di corpo lo spirito, converte in immagini visibili le contemplazioni eccitare dalle filosophia. Gravina L. I. cap. 9.

*) S. Theilnehmung; Wahrscheinlichkeit; Täuschung.

in ihrer Würkung aber wichtig werden können.

* *

Th. Bonii, de poetica facultate, Lib. II. Ven. 1608. 8. — Tetens Philos. Vers. Leipz. 1777. 8. B. I. XV. S. 115. — Platners Aphorismen I. §. 271 u. f. §. 430 u. f. Aufl. von 1784. —

Dichtsäulig.

(Baukunst.)

Diejenige von den in der alten Baukunst gebräuchlichen fünf Arten, die Säulen an einem Gebäude zu stellen, nach welcher sie am dichtesten oder engesten aneinander kamen.*) Nach dem **Vitruvius** kommen bey dieser Bauart die Axen der Säulen fünf Model weit auseinander, so daß der Raum zwischen zwey Säulenstämmen drey Model oder anderthalbe Säulendike weit wird. Wenn man in den Gebäuden blos auf die Festigkeit sehen wollte, so dürfte man die Säulen nie so nahe aneinder setzen; es ist also zu vermuthen, daß die Alten bey dichtsäuligen Gebäuden eine andre Absicht, als die Festigkeit gehabt haben. Man empfindet in der That bey Betrachtung eines Gebäudes, um welches eine dichtsäulige Laube herumgeht, vielleicht wegen der dadurch verursachten Dunkelheit, etwas feyerliches, wie in einem dichten Wald. Also schikt sich diese Bauart vorzüglich zu Tempeln. Doch scheinet sie auch das Gefühl von Pracht und Reichthum zu vermehren. Perrault merkt sehr wol an, daß sich diese Art besser für die hohen und feinen Ordnungen, wie die corinthische ist, als für niedrigere und stärkere schiket.

*) S. Säulenstellung.

Dielenköpfe.

(Baukunst.)

Sind Zierrathen, welche bisweilen an dem dorischen, auch wol an andern Gebälken gerade unter der Kranzleiste angebracht werden. Sie kommen an die Stellen, wo sonst in der corinthischen und in der römischen Ordnung die Sparrenköpfe oder Modillion stehen. Und wie diese als die heraus stehenden Enden der Dachsparren können angesehen werden, so kann man die Dielenköpfe für herausstehende Dielen halten; deßwegen sie weniger dik oder hoch sind, als die Sparrenköpfe. Man sehe die Zeichnung im Art. Gebälke. In der Baukunst der Alten kommen sie nicht vor.

Bey den Dielenköpfen muß, wie bey allen Zierrathen dieser Art, den Dreyschlitzen, Sparrenköpfen und Zahnschnittern, die wesentliche Regel beobachtet werdeu, daß allezeit einer mitten auf jede Säule oder jeden Pfeiler treffe.*) Dieses kann aber nicht bey jeder Säulenweite geschehen, es sey dann daß jeder Dielenkopf einen Model breit, und die Zwischentiefen, oder der Raum von einem Dielenkopf zum andern, auch einen Model weit seyen. Einige Baumeister verzieren die Dielenköpfe mit Tropfen, die an der Unterfläche derselben hangen.

*) S. Dreyschlitz.

Diesis.

(Musik.)

War bey den Griechen der Name eines kleinen Intervalls, dessen Größe aber verschiedentlich angegeben wird. Aristoxenus, der in seiner Einbildung den ganzen Ton in drey oder auch in vier Intervalle theilte, nennte den vierten Theil desselben, (also nach unsrer Art zu reden den Ton, der mitten zwischen C und Cis fiele) eine enharmonische Diesis, den dritten

ten Theil die kleine chromatische Diesis, den halben Ton aber die große Diesis.

Von dieser letzten Bedeutung kommt es, daß die Neuern an einigen Orten dem Zeichen x, das die Deutschen insgemein ein Kreuz nennen, den Namen Diesis geben, weil es die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton erhöhet. So werden in Frankreich die Töne, die wir Cis und Dis nennen, Ut-dièsis oder dièse und Re-dièse genennt.

Dis.

(Musik.)

Der Name der vierten Sayte unserer heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter. Ihre Länge verhält sich zu der Länge der Sayte C wie $\frac{27}{32}$ zu 1. Sie macht also gegen C eine merklich unter sich schwebende kleine Terz aus, wird aber anstatt der reinen kleinen Terz zu C moll gebraucht. Eben diese Sayte wird als die große Terz zu H gebraucht; sie schwebt aber merklich über sich, indem ihr Verhältniß $\frac{405}{512}$ anstatt $\frac{4}{5}$ ist. Endlich wird sie auch selbst als ein Grundton gebraucht, aus welchem sowol in der harten als in der weichen Tonart kann gespielt werden. Dis moll kommt aber sehr selten vor, weil es sehr schwer ist, daraus zu spielen.

Discant.

(Musik.)

Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menschliche Stimme in Ansehung ihrer Höhe eingetheilt wird, und zwar die höchste, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Castraten erreichen. Diese Stimme wird deßwegen von den Italienern Soprano, und von den Franzosen le Dessus, die oberste genennt. Hiernächst nennt man auch den für diese höchste Stimme gesetzten Gesang den Discant, dem man auch im Schreiben der Noten die oberste Stelle giebt.

Man unterscheidet aber in der Discantstimme wieder zwey Mittelarten, die der hohe und der tiefe Sopran genennt werden. Dieser letztere scheinet wegen der Fälle des Tones vor dem andern einen Vorzug zu haben.

Es läßt sich aus dem Namen dieser Stimme, der eigentlich so viel als einen zweyten Gesang bedeutet, muthmaßen, daß in den alten Zeiten der Gesang nur einstimmig gewesen, und daß geschikte Sänger, die diese Stimme mitsingen sollten, durch ein natürliches Gefühl der Harmonie geleitet, eine andre in harmonirenden Intervallen dazu gesungen haben, *) daß hernach dieses die Tonsetzer auf die Gedanken gebracht hat, zwey oder noch mehr Stimmen zugleich singen zu lassen, woraus denn endlich der harmonische vielstimmige Gesang entstanden und durchgehends eingeführt worden.

Der Discant ist überall, wo er vorkommt, die Hauptstimme, weil er die höchste ist; folglich muß der Setzer allemal auch den größten Fleiß auf denselben wenden. Wenn er sich gehörig ausnehmen soll, so müssen die sogenannten vollkommenen Consonanzen, nämlich die Octav und die Quinte, so viel möglich darin vermieden werden, damit sich dieser

*) Deutlich erhellet dieses aus folgender Stelle des Johann von Muris, die Rousseau in seinem Wörterbuch unter dem Wort Discant anführet. DISCANTAT, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, *non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* Diese concors mixtio zeiget deutlich das, was wir itzt Harmonie nennen, an. Wie denn das, was wir itzt Consonanz nennen, ehedem Concordanz genennt worden ist.

dieser oberste Gesang desto besser ausnehme.

Da ferner die höchsten Töne weniger nachklingen als die tiefern, so ist es der Natur dieser Stimme ganz gemäß, daß sie mehr kurze Noten, oder sogenannte Diminutiones habe, als jede andre Stimme, insonderheit in Tonstüken für solche Instrumente, die den Ton nicht anhalten können. Es ist ohnedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen schneller reden und singen, als tiefe, welche durch ein zu geschwindes Fortschreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verursachen würden. *)

Aus eben diesem Grunde schiken sich alle Arten der melismatischen Auszierungen, die Setzer und Sänger anzubringen pflegen, in diese Stimme am besten, die wegen ihrer Höhe weder der lieblichen Bebungen, noch der sanften Schleifungen und andrer zum Nachdruk gehöriger Veränderungen, wodurch die tiefere Töne oft so sehr reizend werden, in dem Grad fähig ist, als andre Stimmen.

Dissonanz.

(Musik.)

Nach dem Ursprung des Worts bedeutet es einen Klang, in dem man zwey sich nicht sanft genug vereinigende Töne unterscheiden kann; also einen Klang, dem es an gehöriger Harmonie fehlt, oder das Gegentheil der Consonanz. Wie aber das Consoniren nichts absolutes ist, sondern von der vollkommenen Harmonie zweyer im Unisonus gestimmten Sayten allmählig abnimmt, bis man endlich zwischen den zwey Tönen mehr einen Streit, als eine Uebereinstimmung empfindet; so läßt sich nicht mit Genauigkeit sagen, wo das Consoniren zweyer Töne aufhöre und das Dissoniren anfange, wie bereits im Artikel Consonanz ist erinnert worden.

*) S. Theilung.

Damit die für die Musik wichtige Materie von den Dissonanzen deutlich und gründlich abgehandelt werde, soll erstlich der Begriff der Dissonanz, so genau als es sich thun läßt, fest gesetzt, hernach die in der heutigen Musik vorkommenden Dissonanzen angezeiget, zuletzt aber, wie dieselben zu brauchen und zu behandeln sind, gelehrt werden.

So wie die Harmonie oder das Consoniren aus einer solchen Uebereinstimmung zweyer Töne entsteht, die sie in einen Klang vereiniget, in dem man die Verschiedenheit der Töne ohne Widrigkeit fühlt, so entsteht das Dissoniren aus einer gewaltsamen Vereinigung zweyer Töne, die einander zu widerstreiten scheinen. Man merkt nicht nur die Verschiedenheit der beyden Töne in dem Klang, sondern zugleich etwas widriges, das ihrer Vereinigung entgegen ist. Dabey ist dieses offenbar zu fühlen, daß diese Widrigkeit zunimmt, je näher die beyden Töne in Ansehung ihrer Höhe an einander kommen. Nur wenn sie sich so nahe kommen, daß man sie für einerley hält, so wird das Dissoniren in ein völliges Harmoniren verwandelt.

Läßt sich hieraus nicht abnehmen, daß das Dissoniren aus etwas Widersprechendem in der Empfindung entstehe? Wenn diejenige Dissonanz die widrigste ist, in welcher die beyden Töne in Ansehung der Höhe nur wenig aus einander sind, so scheinet es, daß das Urtheil gelenkt werde, sie für einerley zu halten, da die Empfindung das Gegentheil fühlen, und in so fern in dem Klang eine Unvollkommenheit empfinden läßt. Darin scheinet das Dissoniren etwas ähnliches mit der Widrigkeit zu haben, die wir allemal bey den Sachen empfinden, die das nicht sind, was sie nach unserm Urtheil seyn sollen.

Man kann für gewiß annehmen, daß wir die verschiedenen Höhen der Töne

Töne eben so klar empfinden, als wir die Verschiedenheit in der Länge an neben einander liegenden Linien sehen. Darin liegt der Grund der gar nicht neuen Beobachtung, daß man die Consonanzen und Dissonanzen aus dem Verhältniß der Zahlen beurtheilen könne. Wie wir nun bey zwey neben einander liegenden Linien mit Leichtigkeit entdeken, daß die eine nur die Hälfte, oder zwey Drittel, oder drey Viertel der andern sey, und indem wir dieses entdeken, uns gar leicht beyde in einer vereiniget, und dennoch jede besonders und in bestimmter Verhältniß gegen die andre vorstellen können, so ist es auch mit den consonirenden Tönen beschaffen. So bald aber zwey neben einander liegende Linien beynahe gleich groß sind, so daß wir die Länge, um welche die eine die andre übertrifft, gegen das Ganze nicht mehr abmessen, und also nicht sagen können, die kürzere sey um $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{5}$ oder $\frac{1}{8}$ kleiner, als die längere, so sind wir geneigt zu urtheilen, sie sollten gleich seyn, alsdenn macht der offenbare Augenschein, daß sie es nicht sind, eine widrige Würkung auf uns.

Wenn diese Bemerkungen wahr sind, und sie scheinen es in der That zu seyn, so folget daraus, daß das Dissoniren zweyer Töne eigentlich darin liegt, daß man in dem aus beyden zusammengesetzten Klang etwas widersprechendes empfindet, und einer der beyden Töne das nicht ist, was er einem dunkeln Urtheil nach seyn sollte. Indem wir C und D zwey nahe an einander liegende Töne zugleich hören, so entsteht aus ihrer nahen Uebereinkunft das dunkle Urtheil, daß sie gleich hoch seyn sollten; die Empfindung aber widerspricht diesem Urtheil. Dieses Empfinden wird noch lebhafter, wenn wir C und Cis zugleich hören, weil das Urtheil, daß beyde einerley Ton seyn sollten, noch gewisser wird.

Es zeiget sich hiebey noch ein Umstand, der diese Muthmaßungen merklich bestätiget. Man kann die ganze diatonische Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, herauf und herunter singen, ohne das geringste widrige darin zu empfinden. Warum haben zwey nahe an einander liegende Töne C und D, wenn sie auf einander folgen, nichts widriges; und warum haben sie es nur, wenn sie zugleich gehört werden? Ist es nicht deßwegen, weil man im ersten Falle gleich merkt, daß es verschiedene Töne seyn sollten; im andern aber urtheilet, sie sollten einerley seyn? Hieraus aber würde die Erklärung, die wir vom Dissoniren gegeben haben, ihre völlige Bestätigung bekommen.

Ohne Zweifel fällt jedem, der dieses liest, dabey diese Folge ein, daß nach dieser Erklärung keine Töne gegen einander dissoniren, als die, welche um weniger als eine Terz auseinander sind, weil bekannt ist, daß die Terz nichts widriges mehr hat. Und daraus wird man einen Einwurf gegen unsre Erklärung des Dissonirens machen. Man wird sagen, daß verschiedene von allen Harmonisten für Dissonanzen erkannte Intervalle vorkommen, die größer sind als die Terz, wie die falsche Quinte, die Septime und die None, die unmöglich deßwegen widrig klingen, weil man sie mit dem Grundtone, mit dem sie zugleich klingen, für einerley zu halten versucht wird.
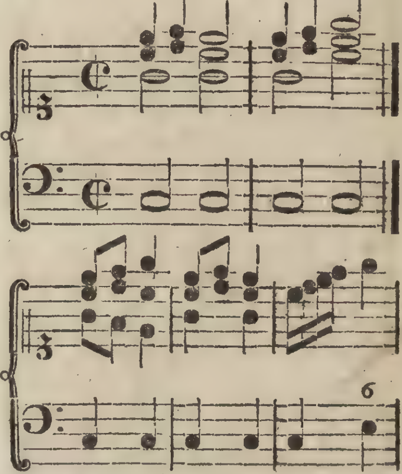
Dieser Einwurf läßt sich leicht heben. Man muß nur die Beobachtung vor Augen haben, daß jeder Grundton auch das Gefühl seiner Octave, und, wiewol etwas weniger merklich, seiner Quinte erwekt. Die Septime dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Octave, der sie zu nahe liegt. Aus eben diesem Grunde wird die Quarte, die sonst alle Eigenschaften einer vollkomme-

kommenen Consonanz hat, verdächtig, weil sie der Quinte zu nahe kommt. Warum dieses bey der Sexte, die der Quinte eben so nahe liegt, nicht geschehe, ist freylich nicht klar genug. Vielleicht vermag die schöne Harmonie der Quarte, welche die Sexte vom Grundtone mit der Terz desselben macht, daß das, ohnedem nicht starke, Gefühl der Quinte noch mehr verdunkelt wird, und die Sexte also nichts widriges hat. Dieses sey von der Natur der Dissonanz gesagt.

Es folget hieraus, 1) daß jedes Intervall, das um weniger, als eine Terz vom Grundton oder dessen Octave absteht, dissonire. 2) Daß ohne Rüksicht auf den Grundton oder dessen Octave zwey Töne, die um weniger als eine Terz auseinander liegen, wenn gleich jeder für sich mit dem Grundton consonirt, dennoch unter sich dissoniren.

Aus dem ersten Schlusse erkennen wir, daß die Secunden und Septimen des Grundtones, in Absicht auf diese und auf seine Octave, die eigentlichen Dissonanzen seyen; aus dem zweyten aber, daß, wo Terz und Quart, Quint und Sexte zugleich vorkommen, wenn sie gleich beyde gegen den Grundton oder seine Octave consoniren, eine von beyden eine Dissonanz sey. Thut man nun noch hinzu, daß jeder Ton, der das lebhafte Gefühl einer mit dem Grundton enge verbundenen Consonanz erwekt, dem er selbst sehr nahe liegt, gegen diese dissonire, so begreift man auch deutlich, warum die falsche Quinte dissonirt; weil sie nämlich das Gefühl der wahren Quinte erwekt.

Wir haben nunmehr zu untersuchen, wie der Gebrauch der Dissonanzen in der Musik aufgekommen ist. Nachdem der mehrstimmige Gesang eingeführt worden, fanden sich auch nach und nach die Veranlassungen dazu. Die natürlichste scheinet die Ausfüllung der Intervalle, durch welche eine hohe Stimme ihren Gesang fortführte. Jedermann fühlt, wie natürlich es ist, wenn der Gesang um eine Terz steigt oder fällt, durch die Secunde in die Terz zu steigen oder zu fallen. Wenn aber die tiefere Stimme inzwischen ihren ordentlichen Gang behält, so werden die Töne, die man im Durchgang berühret, nothwendig gegen sie dissoniren. Fast eben so natürlich ist es auch, daß man anstatt einen Ton zweymal hinter einander, wie die Melodie es erfodert, anzugeben, auf den zweyten durch einen Vorschlag, von dem halben Ton über oder unter ihm komme, da denn dieser Vorschlag ebenfalls eine Dissonanz ausmacht. Man sehe folgende Beyspiele:
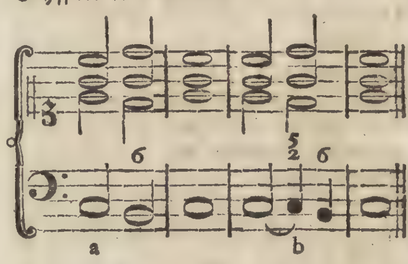


Hier ist allemal auf der guten Zeit des Takts die Harmonie völlig consonirend; nur in dem Uebergang von der ersten Zeit des Takts auf den zweyten kommen in den obern Stimmen Töne vor, die gegen die Grundstimme, die inzwischen liegen bleibet, dissoniren. Da diese Durchgänge dem Gesang natürlich sind, so brauchte man sie, ob sie gleich mit dem Baß dissonirend gefunden wur-

den. Wegen der Geschwindigkeit des Uebergangeś wird die consonirende Harmonie nur einen Augenblik unterbrochen, und sogleich auf den folgenden Schlag mit einer doppelten Annehmlichkeit wieder hergestellt.

Diese Art der Dissonanzen scheinet die erste zu seyn, auf die man gefallen ist. Man nennet sie itzt durchgehende Dissonanzen. Sie sind aber von zweyerley Art. Entweder stehen sie auf der guten Zeit des Takts, und kommen den Consonanzen, in die sie in der schlechten Zeit eintreten, zuvor, und werden alsdenn Wechselnoten genennt; oder sie fallen auf die schlechte Zeit des Takts, und gehen in der folgenden guten Zeit in Consonanzen über; jene sind etwas härter als diese.*) Eine solche Dissonanz kann in der nächsten Zeit über sich oder unter sich treten, wie im ersten und zweyten Beyspiel zu sehen ist. Damit aber das, was solche Durchgänge würklich im Gesang angenehmes haben, durch das Dissoniren nicht verdorben werde, so müssen die dissonirende Töne schnell durchgehen, und in der nächsten Zeit des Takts muß die consonirende Harmonie wieder hergestellt seyn. Kommen sie im gemeinen oder langsamen Takt vor, so können sie nicht länger als ein Achteltakt, beym Allabreve oder der geschwinden Bewegung aber, nicht länger als Viertel seyn. Sonst sind diese durchgehende Dissonanzen keiner andern Regel unterworfen; weder sie selbst sind an einen völlig bestimmten Gang gebunden, (wie in dem ersten und zweyten Beyspiel zu sehen, wo die Quarte das eine mal zurük in die Terz, das andre mal in die Quinte tritt,) noch wird der Baß durch sie in seiner Fortschreitung gehemmet; also behalten in dem angeführten Beyspiel sowol die obern Stimmen als der Baß, jede gerade den Gang, den sie wenn diese durchgehende Dissonanzen weggeblieben wären, würden behalten haben. Daher kommt es auch, daß dergleichen Dissonanzen nicht in Betrachtung kommen, wenn von den Regeln die Dissonanzen zu behandeln die Rede ist.

*) S. Durchgang.

Wollte man aber solche Durchgänge länger anhalten, zumal auf guten Zeiten des Takts, wo die Töne einen Accent oder Nachdruk bekommen, so würde das Dissoniren schon so empfindlich seyn, daß man gezwungen würde der Harmonie einen bestimmten Gang zu geben, wodurch die Unordnung wieder gut gemacht würde. Dieses wird aus folgendem Beyspiel klar werden:



Man kann zu den hier angezeigten obern Stimmen den Baß auf mehr als einerley Art setzen. Nach dem Accord C bey a kann man im Basse G oder H nehmen, um hernach in C zu schließen. Hat man aber, wie bey b, auf dem zweyten Schritt der obern Stimmen im Basse den Ton C einen Vierteltakt liegen lassen, und dadurch das Dissoniren empfindlich gemacht, so ist nun kein ander Mittel diese Unordnung wieder gut zu machen, als daß man den Baß um einen Grad unter sich treten lasse. Dadurch wird der dissonirende Baßton C zu einem Vorschlag, der die Harmonie nur eine Zeitlang aufgehalten, und dadurch ein Verlangen nach ihr erwekt hat, welches auf der nächsten Zeit des Takts würklich befriediget wird. Jeder andre Gang des Basses würde anstößig seyn.

Diese

Diese Art der Dissonanz ist also eine Verzögerung oder Aufhaltung einer Harmonie, die das Ohr erwartet, und die durch die Aufhaltung einen größern Reiz bekommt. Es liegt, wie leicht zu sehen ist, in der Natur dieser Dissonanz, daß sie schon zum voraus das Gefühl der Consonanz mit sich führet, folglich, daß sie ganz nahe an derselben liege, und nur einen kleinen Schritt dahin zu thun habe. Es ist also nothwendig, daß sie in der nächsten Harmonie diesen Schritt thue. Dieses ist also der Ursprung einer zweyten Art der Dissonanzen, die man Vorhälte oder Verzögerungen nennt, und die schon strengern Regeln, als die durchgehenden Dissonanzen unterworfen sind. *)

Man hat gemerkt, daß sie gar zu hart wären, wenn sie ohne alle vorhergegangene Veranlassung einträten. Wenn man von dem vorhergehenden Beyspiel den Baß so setzen wollte:

so würde der dissonirende Ton C ohne alle Veranlassung, als ein fremder, nicht hieher gehöriger, widriger Ton eintreten, von dessen Erscheinung gar kein Grund anzugeben ist. Dergleichen plötzliche Unordnungen sind dem natürlichen Zusammenhang unsrer Vorstellung zuwider. So aber, wie der Baß bey b steht, da der dissonirende Ton C in der vorhergehenden Zeit des Takts schon vorhanden gewesen, und seine Fortschreitung nur verzögert, da inzwischen die obern Stimmen ihren Gang fortsetzen, merkt das Ohr, daß die aus der Verzögerung entstehende Unordnung bald kann gehoben werden. Daraus sah man, daß dergleichen dissonirende Vorhalte nur dann könnten angebracht werden, wenn sie in der vorhergehenden Harmonie schon vorhanden gewesen, oder, wie man sich insgemein ausdrukt, gelegen haben.

Also erfodert diese Dissonanz zwey Bedingungen: sie muß vorher liegen, und hat nachher ihre genaue bestimmte Fortschreitung; daß heißt in der Kunstsprache: sie muß vorbereitet seyn und aufgelößt werden. Die Vorbereitung besteht darin, daß sie in dem vorhergehenden Accord, als eine Consonanz da gewesen; die Auflösung aber darin, daß sie in die consonirenden Töne übergehe, an deren Stelle sie steht, oder deren Eintritt sie aufgehalten hat.

Von diesen Dissonanzen ist noch zu merken, daß sie ihrer Natur nach, um sich von blos durchgehenden Dissonanzen zu unterscheiden, und zugleich die Erwartung der darauf folgenden Consonanz desto lebhafter zu erweken, auf die guten oder nachdrüklichen Zeiten des Takts fallen, und sich auf den schlechten Zeiten auflösen. *) Indem sie aber auf die gute Zeit des Takts fallen, und vorher schon müssen gelegen haben, so entstehen daher die Bindungen. Dieses und was von ihrer Vorbereitung und Auflösung angemerkt worden, wird aus der unten beygefügten Tabelle der Dissonanzen noch deutlicher werden. Wir merken von diesen Dissonanzen nur noch dieses an, daß wir ihnen in diesem Werk den Namen der zufälligen Dissonanzen gegeben haben, weil sie nur eine Zeitlang die Stelle der Consonanzen, in welche sie eintreten, einnehmen, und sonst in dem Fortgang der Harmonie nichts ändern. Durch diesen Namen unterscheiden wir sie von den Dissonanzen,
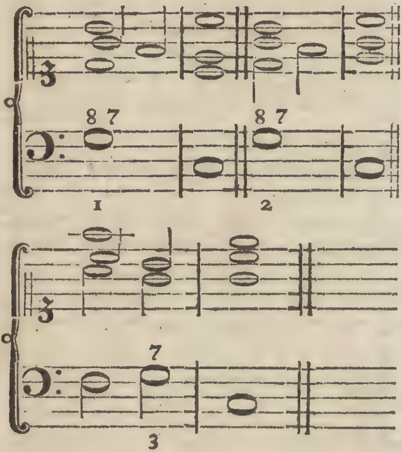
*) Vorhalt; None; Quarte.

*) Es giebt aber einige Fälle, da ihre Auflösung bis in die folgende gute Zeit, oder bis in den folgenden Takt verzögert wird, wovon im Artikel None und Quarte Beyspiele vorkommen.

von welchen sogleich soll gesprochen werden, die wir wesentliche Dissonanzen nennen.

Diese dritte Gattung der Dissonanzen können deßwegen wesentliche genennt werden, weil dieselben nicht wie die vorhergehenden, blos eine Zeitlang die Stellen der Consonanzen, in die sie übergehen, einnehmen, sondern eine ihnen eigene Stelle behaupten, und den consonirenden Accorden hinzugefügt oder eingemischt werden.

Den Ursprung des Gebrauchs dieser Dissonanzen hat der Herr d' Alembert auf eine sehr natürliche Weise erklärt, indem er angemerkt, daß sie allemal auf der Dominante eines Durtons, in welchem man schließen will, nothwendig werden. Folgende Beyspiele werden dieses deutlich machen:



Man setze, daß man in C dur auf der Dominante den Dreyklang zur Harmonie genommen habe, wie hier bey 1 und 2, von da aber in dem Hauptton C schließen wolle: so wird man leicht begreifen, daß die Septime nothwendig müsse zu Hülfe genommen werden, um die Harmonie nach dem Hauptton zu lenken. Denn ohne diese Septime ist nichts vorhanden, das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt; man kann in G stehen bleiben, oder von da hingehen, wo man will, weil ein völlig consonirender Accord die Fortschreitung der Harmonie ganz unbestimmt läßt. Ferner ist auch offenbar, daß man bey dem Dreyklang auf G ungewiß ist, in welchem Hauptton man sich befindet, indem diese Harmonie sowol der Dominante des Tons C dur, als dem Ton G als Hauptton zukommt.

Diese doppelte Ungewißheit oder Unbestimmtheit in Ansehung der Harmonie und Fortschreitung wird gehoben, sobald man eines der Intervalle des Dreyklanges verläßt, und die Septime dafür nimmt. Denn diese läßt das Gehör nicht länger im Zweifel, daß der Accord, den man hört, der Accord auf der Dominante des Hauptones C dur sey, weil der Hauptton G dur in seiner Tonleiter nicht F, sondern Fis hat. Eben so würde man im dritten Beyspiel, indem man auf den Accord G kommt, den Ton F aus dem vorhergehenden Accord liegen lassen, um den Accord auf G, als den Accord auf der Dominante des Hauptones C dur zu bezeichnen. Da nun aber diese hinzugefügte Septime stark dissonirt, so entsteht die Nothwendigkeit, sie in der nächsten Harmonie in eine Consonanz übergehen zu lassen. Weil nun der Schluß in den Hauptton geht, dessen Quarte die Septime der Dominante ist, so tritt sie natürlicher Weise einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtones.

Diese Dissonanz wird in den verschiedenen Umkehrungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zum Grundton,*) wie aus der Tabelle, wo zugleich die Vorbereitungen und Auflösungen dieser wesentlichen Dissonanz deutlich angezeiget sind, zu sehen ist.

Dieses

*) S. Septime.

Dieses sind also die drey Arten der Dissonanzen, und die Gelegenheiten oder Veranlassungen, durch welche ihr Gebrauch eingeführt worden. Die zweyte Art oder die Vorhalte dienen, die consonirende Harmonie aufzuhalten, um das Verlangen nach derselben zu erweken, zugleich aber haben sie, vermittelst der Bindungen, auf den Gang des Taktes einen Einfluß, indem sie die Takte in einander verschlingen, und dadurch die Aufmerksamkeit unaufhörlich reizen. Die dritte Art, nämlich die wesentlichen, hindern die Ruhe, die man sonst bey der Harmonie des Dreyklanges finden würde, leiten das Gehör nach dem Schlusse auf der nächsten Harmonie, und können, wenn sie in verschiedenen hintereinander folgenden Accorden angebracht werden, die Empfindung in einer langen Erwartung halten.

Also kann man überhaupt sagen, daß die Dissonanzen viel Lebhaftigkeit in die Musik bringen, und wichtige Hülfsmittel zum guten Ausdruk sind; da sie enge Verbindungen, Aufhaltungen, Verwiklungen, Erwartungen und Täuschungen des Gehörs erweken.

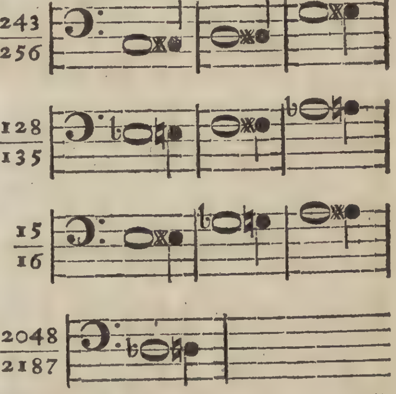
Endlich ist noch ein Fall zu bemerken, wodurch bisweilen bey Ausweichungen auch Dissonanzen von einer besondern Art entstehen, nämlich die übermäßigen Intervalle. Nichts ist geschikter einen Ton anzukündigen, als das Subsemitonium desselben, oder seine große Septime. Wenn man daher ganz schnell in einen Ton hineintreten will, so kann dieses füglich dadurch geschehen, daß man in dem vorhergehenden Accord plötzlich seine große Septime als einen fremden Ton hören läßt; daher entstehen die übermäßigen Dissonanzen, wovon die Beyspiele in der folgenden Tabelle zu sehen sind.

Tabelle der Dissonanzen,

in welcher ihre Verhältnisse und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen sind.

I. Die übermäßige Prime und in der Umkehrung die verminderte Octave.

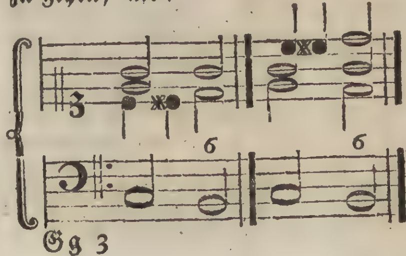
Sie ist eigentlich der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz, foglich nach ihrem reinen Verhältniß $\frac{24}{25}$; kommt aber in unserm System in vielerley Verhältnissen vor.

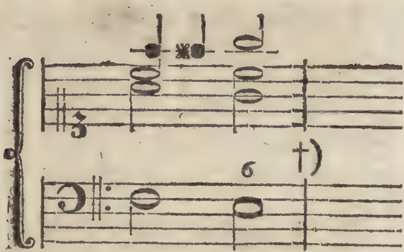


Die beyden letzten Arten sind zu groß, um als übermäßige Primen gebraucht zu werden; das Ohr empfindet die kleine Secunde.

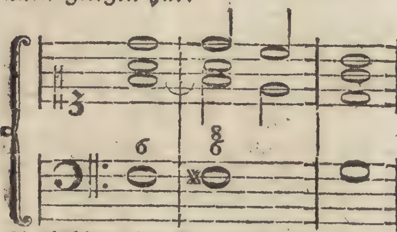
Diese Dissonanz wird gebraucht

1) durchgehend in den obern Stimmen; da man die natürliche Octave oder Prime in einem Accord bey liegendem Basse verläßt, und sie um einen halben Ton erhöht nimmt, um dadurch, als durch ein Subsemitonium in den nächsten Ton darüber zu gehen, als:



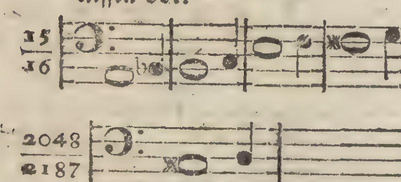


2) Auf folgende Weise, da die Erhöhung im Basse geschieht, und die natürliche Octave in den obern Stimmen gelegen hat:

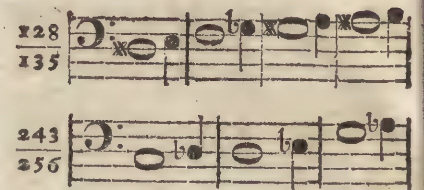


Auch hier wird sie zum Subsemitonio des über ihr liegenden halben Tones, in den sie herauftritt.

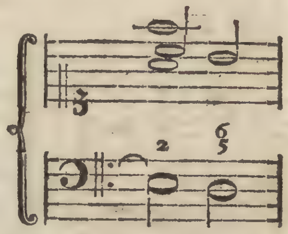
II. Die kleine Secunde, und in der Umkehrung die große Septime. Sie macht den halben Ton aus, sowol den großen, als den kleinen, und kommt in viererley Verhältnissen vor.



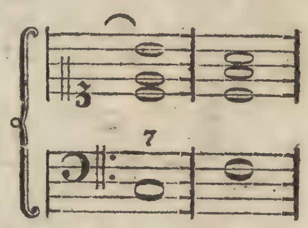
†) Diese durchgehende Dissonanzen machen Sänger und Spieler oft, ohne daß sie ihnen vorgeschrieben werden. Sie erweken eine desto lebhaftere Erwartung des folgenden Tones. Man hat sich aber in acht zu nehmen, daß es nicht gegen die Natur der Tonart geschehe. So könnte man in C dur aus A nach H nicht durch ✕A gehen, weil dieses ✕A zu keinem einzigen in der Tonleiter des C dur liegenden Ton, ein Intervall ist. Hingegen kann man in C dur aus F durch Fis nach G gehen, weil Fis die große Terz der Secunde des Grundtones ist.



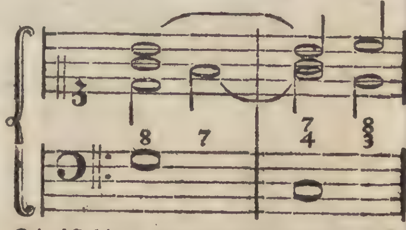
Die kleine Secunde kommt in der dritten Verwechslung des Septimenaccords, der die große Septime hatte, vor. Die Dissonanz ist im Basse, und tritt in der Auflösung einen Grad unter sich.



Die große Septime wird als eine wesentliche Dissonanz dem Dreyklang auf einer Dominante hinzugefügt, und tritt in der Auflösung einen Grad unter sich in der Terz des Grundtones:



sie kommt aber auch in den oberen Stimmen, als ein Vorhalt der Octave vor, in welche sie herauftritt.



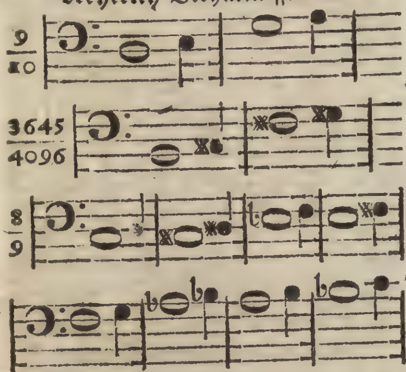
Sie ist hier, so wie die Quarte, eine zufällige Dissonanz, die man auf der ersten

ersten Hälfte des Takts behält, weil sie schon gelegen hat.

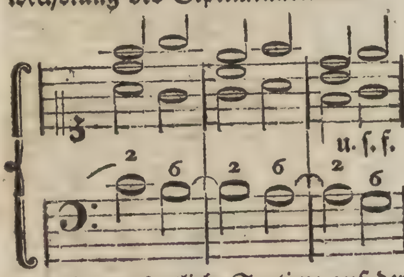
Die große Septime geht also über sich, wenn sie ein Vorhalt der Octave ist, und unter sich, wenn sie die wesentliche oder hinzugefügte Septime ist.

III. Die große Secunde, und in der Umkehrung die kleine Septime.

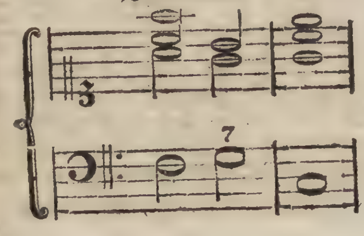
Diese Secunde ist das Intervall eines ganzen, sowol großen als kleines Tones, und kommt in dreyerley Verhältnissen vor.
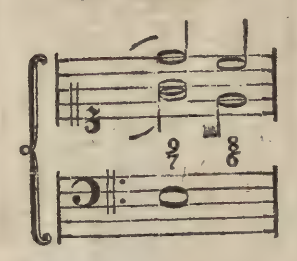


Diese Dissonanzen werden eben so, wie die beyden vorhergehenden gebraucht, nämlich in der dritten Verwechslung des Septimenaccords.



Als eine wesentliche Septime auf der Dominante.

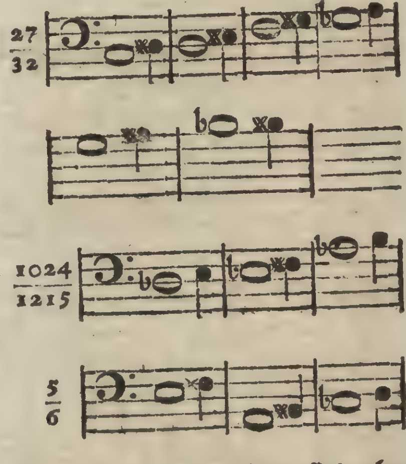


Als ein Vorhalt der Sexte, in welche sie übergeht.



IV. Die übermäßige Secunde, und in der Umkehrung die verminderte Septime.

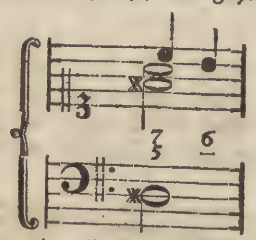
Ihr Verhältniß ist eigentlich $\frac{64}{75}$ C-Dis; auf dem temperirten System aber kommt sie in folgenden Verhältnissen vor.



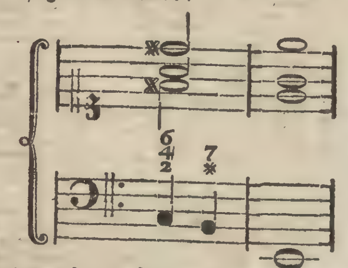
Die beyden letzten Arten sind aber unbrauchbar, weil sie würklich kleine Terzen sind.

Sie entsteht aus einer Verwechslung des Septimenaccords, in welchem anstatt der natürlichen kleinen Terz die große genommen wird. Nämlich, wenn dieser Septimenaccord, mit vorgehaltener None und Verwandlung der kleinen Terz in die große,

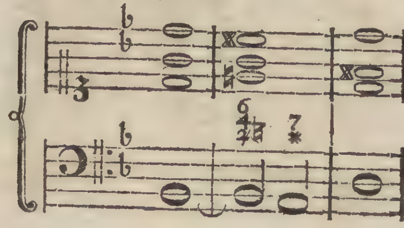
erstlich so umgekehrt wird, daß die Terz in den Baß kommt: so entsteht daher dieser Accord mit der verminderten Septime, die in die Sexte, deren Vorhalt sie ist, übergeht;



durch nochmalige Verwechslung aber, da die Septime in den Baß gesetzt wird, entsteht dieser Accord der übermäßigen Secunde:

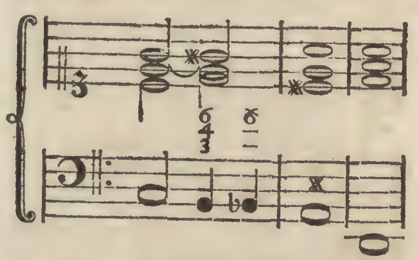


Diese übermäßige Secunde wird, wie alle übermäßige Dissonanzen, als das Subsemitonium des nächsten Grundtones gebraucht, und geht deßwegen über sich, wie auch in folgendem Beyspiel:



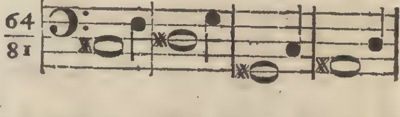
V. Die verminderte Terz, und in der Umkehrung die übermäßige Sexte.

Diese Terz ist völlig unbrauchbar, weil sie, auch wo sie am größten ist, als Cis - b E, das Verhältniß $\frac{8}{9}$ hat, und folglich eine wahre Secunde ausmacht. In der Umkehrung aber, als übermäßigen Sexte, kommt sie vor, wie in folgendem Beyspiel zu sehen ist:



VI. Die verminderte Quarte, und in der Umkehrung die übermässige Quinte.

Ihr reines Verhältniß wäre $\frac{25}{32}$, sie kommt aber in dem temperirten System in folgenden Verhältnissen vor:
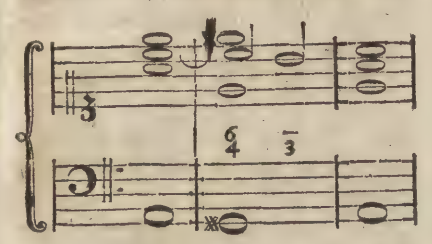




alle kleinere, z. E.

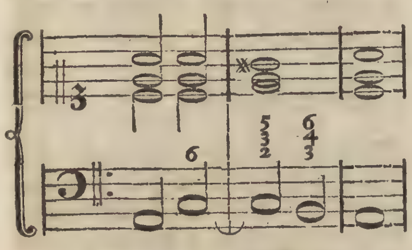


u. s. f. sind nicht als Quarten zu brauchen, weil sie reine große Terzen $\frac{4}{5}$ sind. Diese Quarte kommt als ein Vorhalt der Terz vor, und wird deßwegen vermindert, weil ihr Grundton im Basse, da er das Subsemitonium des folgenden Tones abgeben soll, um einen
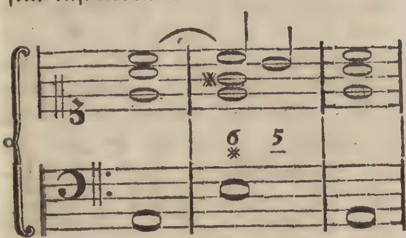
nen halben Ton höher genommen worden.



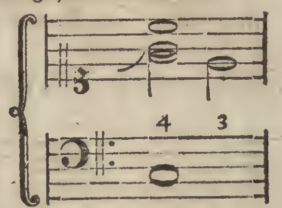
Als übermäßige Quinte kommt sie auf folgende Art vor:



Nach dem Accord auf C in dem ersten Takt sollte der Accord E kommen, als der Dominante des Haupttones, mit der Septime und vorgehaltenen Sexte, und auf diesen Accord müßte anstatt der kleinen Terz G die große Gis, als das Subsemitonium von A, genommen werden. Statt dieses Accords aber wurde seine zweyte Verwechslung genommen, und noch dazu im Basse die Untersecunde C, die schon lag, vorgehalten; auf diese Weise ist der vorhergehende Gang, eigentlich aus diesem enstanden.

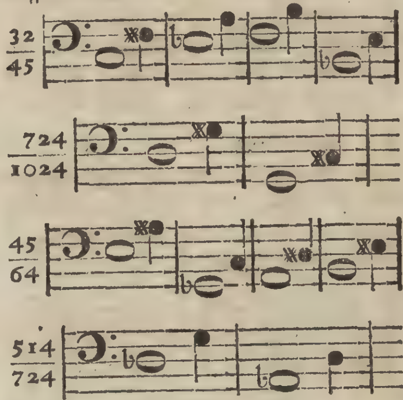


VII. Die reine Quarte, die, als ein Vorhalt der Terz, eine zufällige Dissonanz ist, und überall, wo sie gelegen hat, der Terz kann vorgehalten werden.

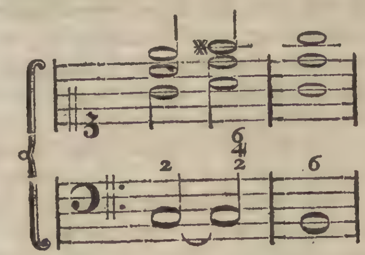


VIII. Die übermäßige Quarte, und in der Umkehrung die falsche Quinte.

Ihr eigentliches Verhältniß ist $\frac{32}{45}$, sie kommt aber in folgenden Verhältnissen vor:



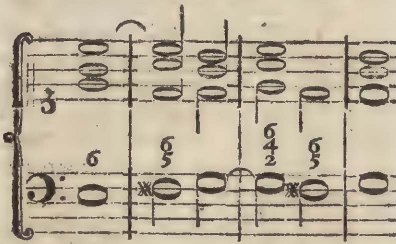
Sie kommt als übermäßige Quarte vor, wenn in der dritten Verwechslung des Septimenaccords die kleine Terz des wahren Grundtones in die große verwandelt worden, damit sie das Subsemitonium des folgenden Tones werde, wie hier:



Der zweyte Accord auf C ist eigentlich die dritte Verwechslung des

Septimenaccords auf D, als der Dominante von G, da anstatt der natürlichen kleinen Terz F, die große Fis genommen worden.

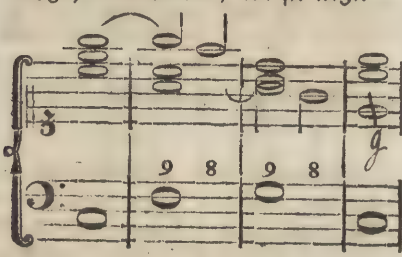
Als falsche Quinte zeiget sie sich hier:



In den beyden Accorden, wo sie hier vorkommt, hätte natürlich im Basse F müssen genommen werden, welches in Fis verwandelt worden, damit es als Subsemitonium des folgenden Grundtones gehört würde.

IX. Die None

wird allemal als ein Vorhalt der Octave gebraucht, und kann überall vorgehalten werden, wo sie liegt.



Distichon.

(Dichtkunst.)

Ein kleines Gedicht in zwey Versen, welches einen merkwürdigen Gedanken, oder ein Bild auf eine lebhafte Weise darstellt. Es kann aber diese Benennung auch zweyen aus einem großen Gedicht genommenen Versen gegeben werden, die einen außer der Verbindung bestehenden merkwürdigen Sinn haben; wovon man in Elegien unzählige Beyspiele findet. Das Distichon kann demnach eine Aufschrift seyn, wie folgendes, das Voltaire an dem Fuß eines ausgehauenen Amors gesetzt hat:

> Qui que tu sois, voici ton maitre,
> Il l'est, il le fut, ou le doit être.

Oder es kann ein Sinngedicht seyn, wie dieses, welches dem Plato zugeschrieben wird:*)

> Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φίλων ἐπὶ χείλεσιν ἔχον·
> Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Welches sehr artig durch folgendes lateinische Distichon gegeben wird:

> Suavia dans Agathoni animam ipse in labra tenebam;
> Aegra enim properans tanquam abitura fuit.

Wenn das Distichon wie hier aus einem Hexameter und einem Pentameter besteht, so scheinet es die bequemste Form zu haben, um leicht ins Gedächtniß gefaßt zu werden. Aus diesem Grunde haben schon die Alten den Einfall gehabt, merkwürdige Sittenlehren und Denksprüche in solchen Distichen vorzutragen, von welcher Art die bekannten Disticha Dionysii Catonis sind.

Dithyramben.

(Dichtkunst.)

Diesen Namen führen bey den Griechen gewisse Lieder oder Oden, die dem Bacchus zu Ehren gesungen wurden. Da von dieser lyrischen Dichtart nichts auf unsre Zeiten gekommen ist, so läßt sich auch nicht ganz bestimmen, wodurch sie sich von andern verwandten Arten ausgezeichnet habe. Sie wurden bey den Opfern des Bacchus, in der phrygischen Tonart abgesungen, wenn die Sänger gut betrunken waren;**) daher leicht zu urtheilen ist, daß sowol das Gedicht, als die Musik etwas ausschwei-

*) Diog. Laert.
**) Athen. L. XIV.

schweifendes und wildes müsse gehabt haben. Vermuthlich hatten sie auch viel dunkles, das das Ansehen einer geheimen Bedeutung haben sollte; denn Aristophanes setzet die Dithyrambendichter mit den Sophisten, Wehrsagern und Marktschreyern in eine Classe, und hält sie für Windbeutel, die mit großen und künstlich zusammengesetzten Worten nichts sagen *). Man weiß, daß die Religion des Bacchus viel geheimnißvolles hatte, und da ohnedem betrunkene Leute weder ihre Ausdrüke noch ihre Gedanken genau abmessen: so war es natürlich, daß die Dithyramben in Gedanken und Ausdrüken etwas ganz besonders und zum Theil ausschweifendes und verwegenes haben mußten. Horaz bezeichnet den Charakter der von Pindar verfertigten Dithyramben durch drey Züge:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis. **)

Er nennt die ganze Dichtungsart kühn oder verwegen, vermuthlich wegen des rasenden Tones derselben; denn schreibt er ihr neue Wörter zu, die in der That sehr häufig müssen vorgekommen seyn, da der dithyrambische Ausdruk zum Sprüchwort worden; endlich sagt er, sie binden sich an kein Metrum. Ein alter Scholiast merkt hiebey an, daß der Gesang mit einerley Stimme oder Ton, vom Niederschlag bis zum Aufschlag fortgegangen. Aus diesem allem aber läßt sich doch die eigentliche Beschaffenheit dieser Lieder nicht genau erkennen. Pindar sagt, sie seyen in Corinth zuerst aufgekommen; und Aristoteles giebt den Arion für ihren Erfinder an.

*) In dem Lustspiel **die Wolken** 1 Aufz. 4 Auftr.

**) Od. L. IV. 2.

Ein deutscher Dichter hat vor einigen Jahren Oden unter dem Titel Dithyramben herausgegeben, deren Inhalt aber nicht Bacchus, sondern Siege und Kriegesthaten sind. Der Zwek des Dichters war, wie er selbst sagt, kühne lyrische Poesien zu liefern, die den höchsten Grad der Begeisterung hätten, und in einer derselben angemessenen rauschenden und volltönenden Sprache vorgetragen wären. Dieses sind also nur in ganz uneigentlichem Verstande Dithyramben. *)

Ueberhaupt scheinet der gegenwärtige Gebrauch der Dichtkunst, nach welchem sie von öffentlichen Feyerlichkeiten, wenigstens von solchen, wo eine hüpfende Begeisterung statt hätte, ausgeschlossen ist, auch die eigentlichen und uneigentlichen Dithyramben von unsern Dichtungsarten auszuschließen. Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß eine etwas ausgelassene Freude bisweilen gute Würkung auf Leib und Gemüth haben könne, und also das Horazische Dulce est desipere in loco gern unterschreiben; aber dazu sind eben keine Dithyramben nothwendig.

* *

Lettera sopra la Poesia ditirambica, da Aless. Adimari, Fir. 1628. 12. — Weitläuftig handelt Bened. Fioretti, in den progin. poetici, N. 36. 37 und 39 des 4ten B. und N. 37-40 des 5ten B. davon. — Noch besser über Entstehung, Geist u. s. w. des Dithyramben, der Verf. der Fragm. über die neuere deutsche Litteratur, 2te Samml. S. 298. — — Geschrieben haben dem Titel nach Dithyramben, Italiener: Angelo Poliziano — Mar. Gualterotti (La Morte d'Orfeo, le Nozze d'Arianna, Il Maggio, Fir. 1628. 12.) — Franc. Redi (Bacco in Toscana... Fir. 1685. 4.) — Girol. Baruffaldi (La Tabaccheïde, Ferr. 1714. 4. — — Deutsche:

*) S. Briefe über die neue Litteratur XXI. Theil S. 42 und ff.

Deutsche: Joh. Gottl. Willamow 1765. 8. (S. Litteraturbr. 21. S. 39) — N. Aufl. in seinen sämtlichen poetischen Schriften, Leipz. 1779. 8. — —

Ditonus.

(Musik.)

War bey den Alten ein Intervall von zwey ganzen großen Tönen, folglich von dem Verhältniß $\frac{64}{81}$, etwas größer als unsre reine große Terz, die aus einem großen und einem kleinen ganzen Ton besteht, und die den Alten, die nur große Töne hatten, unbekannt war. Inzwischen kommt dieser Ditonus in unsern heutigen Tonleitern verschiedentlich vor, und wird statt der reinen großen Terz gebraucht, als ♭D-F, ♭E-G, B-d.

Doken.

Baukunst.

Kleine Säulchen, welche auf einer Plinthe stehen, einen Sims tragen und mit denselben ein Geländer ausmachen, das daher ein Dokengeländer genennt wird. Solche Geländer schiken sich an Balkonen, Gallerien und über den Hauptgesimsen um das Dach besser, als die ausgeschnitzten Barokegeländer, die insgemein zu Treppen genommen werden. Denn die Doken können nach Art der Säulen, und in dem Geschmak der verschiedenen Ordnungen verfertiget werden. Eine Doke hat, so wie die Säule, drey Haupttheile: den Fuß, den Stamm und das Capiteel. Der Stamm aber ist unten bauchig, und endet sich gegen den Kopf zu etwas dünne. An den Gebäuden der Alten findet man keine Dokengeländer, daher haben die neuern Baumeister ihre Verhältnisse und Gestalt weniger eingeschränkt. Daviller hat für die fünf Säulenordnungen fünf Arten der Doken angegeben. Ihre Höhe richtet sich nach der Höhe der Geländer. Es giebt ein gutes Verhältniß, wenn man die ganze Höhe der Doke in fünf Theile theilt, einen Theil davon für den Fuß nimmt, und den fünften Theil von der hernach übrigen Höhe für den Kopf. Die runden Doken haben weniger Annehmlichkeit, als die vierekichten, es sey denn, daß sie mit Laub und Schnitzwerk verziert werden.

Durch Dokengeländer werden auch in prächtigen Schlafzimmern, die Alcoven von dem übrigen Raum, auch bey großen Staatszimmern gewisse Plätze, woyin nicht jedermann kommen soll, abgeschlagen.

Dominante.

(Musik.)

Dieses französische Wort, das man nicht wol entbehren kann, bedeutet allezeit den fünften Ton desjenigen Tones, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, besonders wenn derselbe im Baß, als der Grundton einer Harmonie vorkommt. Die ältern deutschen Harmonisten nennten dieses Quintam toni. Der fünfte Ton jedes Nebentones, in den man ausgewichen ist, wird auch seine Dominante genannt. Weil es aber bisweilen nöthig ist, die Dominante des Haupttones, woraus ein Stük gesetzt ist, besonders zu nennen, so hat man dieser den Namen der tonischen Dominante gegeben.

Dorische Tonart.

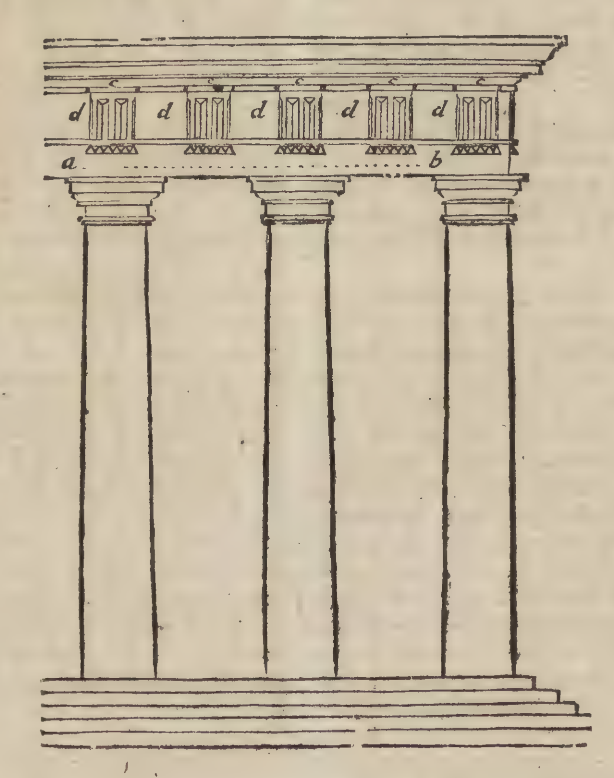
(Musik.)

War in der griechischen Musik die tiefste und ernsthafteste Tonart, die ihren Namen von den Doriern, einem der Hauptstämme der Griechen, bekommen hat. Die Gesänge in dieser Tonart müssen sich durch etwas gesetztes und pathetisches ausgezeichnet haben, wodurch sie nach dem Urtheil des Plato einen vortheilhaften Einfluß auf die Sitten und die Gemüthsart

art der Menschen bekamen. In der alten Kirchenmusik, die itzt noch in den ehemals verfertigten Chorälen beybehalten wird, ist die dorische Tonart die, welche den Ton D zum Grund, und seine Ausdehnung von D bis d hat. Da aber die wenigsten Orgeln gegenwärtig nach dem ehemaligen diatonischen System gestimmt sind, in welchem die ganzen Töne alle gleich, in dem Verhältniß $\frac{8}{9}$, und die beyden halben Töne in dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ waren,*) so haben wir auch in den aus D gesetzten Chorälen, die würkliche dorische Tonart nicht mehr.

Dorische Säule. Dorische Säulenordnung.

Ist von den fünf Ordnungen der Baukunst die zweyte,**) und scheinet die älteste und auch die gewöhnlichste der drey griechischen Ordnungen zu seyn. Sie unterscheidet sich durch ein starkes und etwas strenges Ansehen, das keine Zierrathen leidet, als die, deren Ursprung aus der ehemaligen Art, die Gebäude ganz von Holz aufzuführen, unmittelbar entstanden sind. Sie ist vornehmlich durch ihren Fries kennbar, dessen Dreyschlitze oder Triglyphen c, c, deutlich die Köpfe der, in blos hölzernen Gebäuden auf den Unterbalken a b liegenden Balken, und dessen Metopen d, d, den leeren Raum von einem zum andern anzeigen. Die hier beygefügte Figur giebt einigen Begriff von der dorischen Ordnung, bey welcher die Säulen, wie hier, oft ohne Füße gewesen sind.



Die

*) S. System.

**) S. Säulenordnung.

Die Griechen sagten, wie Vitruvius berichtet, daß Dorus, König in Achaja, einen Tempel gebaut habe, der diese Bauart gehabt, die den Griechen so wohl gefallen, daß sie hernach vielfältig nachgeahmt worden. Nach Pokoks Bericht aber findet man in Amara, einer sehr alten ägyptischen Stadt, Säulen, die eine große Aehnlichkeit mit den dorischen haben. Ohne Zweifel ist diese Ordnung anfänglich blos zu Tempeln gebraucht worden, und man ließ, da alles noch von Holz war, den Raum zwischen den Balken offen. Vermuthlich sah man noch zu den Zeiten des Euripides ganz alte Tempel, wo das Gebälke so war; denn dieser Dichter läßt, wie Winkelmann *) sehr wol anmerkt, in seiner Iphigenia den Pylades dem Orestes den Vorschlag thun, sie wollen durch den offenen Raum zwischen den Triglyphen in den Tempel der Diana hereinsteigen. Ein ehemaliger guter Baumeister in Berlin hat den Einfall gehabt, dieses so gar in einem von Stein gemachten dorischen Gebälke nachzuahmen, wie daselbst an dem Ende des sogenannten Mühlendammes zu sehen ist.

Dieser offene Raum zwischen den Balken mag einen Priester auf den Einfall gebracht haben, die Schädel von den Opferthieren dahin zu setzen, und daher entstund vermuthlich ein nachher allgemeiner Gebrauch dieses zu thun. Als man hernach die Gebälke von Steinen machte, und die Metopen ausmauerte, war man so sehr gewohnt, Schädel von Opferthieren an diesen Stellen zu sehen, daß solche in den Metopen in Stein ausgehauen wurden. Man muß eine sehr übertriebene Liebe fürs Alterthum haben, um dieses noch itzt nachzuahmen. Gegenwärtig ist es unendlich schiklicher, die Metopen mit Sachen auszuzieren, die eine Beziehung auf die Bestimmung der Gebäude haben. Dieses ist mit guter Ueberlegung und viel Geschmak an dem Berlinischen Schloß und an dem Zeughause geschehen.

*) Ueber die Baukunst der Alten. S. 24.

Es sind noch Ruinen von alten dorischen Gebäuden vorhanden, deren hohes Alterthum aus der rothen Form und den plumpen Verhältnissen der Säulen kann abgenommen werden. Diese sind conisch; die Höhe hat nicht einmal fünf Säulendiken. *) Man findet, daß die Alten die Verhältnisse der dorischen Säulen von Zeit zu Zeit geändert, und die Höhe derselben nach und nach von vier Säulendiken bis auf sieben heraufgetrieben haben, bey welchem letzten Verhältniß man noch itzt bleibet, da man dem Säulenstamm insgemein 14 Model, dem Fuß aber einen, und dem Knauff auch einen, folglich der ganzen Säule 16 Model für die Höhe giebt.

Diese Ordnung ist wegen der Austheilung der Triglyphen die schwerste, **) und die Alten konnten sie nur zu dreyerley Säulenweiten, nämlich von 5, 10 und 15 Modeln, anbringen, oder sie mußten darin die Fehler leiden, daß nicht allemal mitten über eine Säule ein Dreyschlitz zu liegen kam, wie in dem angezogenen Artikel gezeiget worden. Goldmann hat dieser Schwierigkeit dadurch abgeholfen, daß er die Verhältnisse der Dreyschlitze zu den Metopen für einige Säulenweiten abgeändert, und dadurch verschiedene Gebälke für gar alle brauchbaren Säulenweiten angegeben hat. Die Verhältnisse der Hauptheile dieser Ordnung sind an einem andern Ort angegeben worden. †)

Obgleich

*) S. Winkelmann, l. c.
**) S. Dreyschlitz.
†) S. Ordnung.

Obgleich dieſr Ordnung die willkührlichen Zierrathen verwirft, ſo iſt ſie doch in ihrem vollen Reichthum, wenn die Metopen mit ſchiklichen Verzierungen angefüllt, wenn die Unterbalken auf ihrer untern Fläche in Felder abgetheilt werden, wenn der Kinn des Kranzes eben dergleichen Eintheilungen hat, vielleicht die, welche die gröſte Mannigfaltigkeit der Theile zeiget, und bey ihrem ernſthaften Weſen die meiſte Pracht hat. Sie ſchiket ſich zu allen prächtigen Gebäuden, und muß allemal, wo mehr Geſchoſſe ſind, an dem unterſten angebracht werden. Die ernſthafte Pracht dieſer Ordnung, und ihre ſchöne Abwechslung gegen die darübergeſetzte joniſche, empfindet man lebhaft bey genauer Betrachtung der kleinern Portale in dem Hof des Berliniſchen Schloſſes, wo die Hauptwache iſt: wie denn überhaupt alles, was an dieſem Schloſſe von doriſcher Ordnung, ſowol in Austheilung und Verhältniß, als in Verzierungen, zum Muſter dieſer Bauart kann genommen werden.

Drama. Dramatiſche Dichtkunſt.

Man iſt ſchon gewohnt, ein zu würklicher Vorſtellung einer Handlung verfertigtes Gedicht, mit dem griechiſchen Worte Drama, (eine Handlung,) zu benennen; daher iſt die dramatiſche Dichtkunſt der Theil der Kunſt, der ſich mit Verfertigung des Drama beſchäfftiget.

Die Handlungen der Menſchen, bey denen das Genie und das Herz ſich in ſo mannigfaltigem Lichte zeigen, ſind ohne Zweifel der intereſſanteſte Gegenſtand der Dichtkunſt. Die Epopee erzählt dieſelben, doch ſo, daß ſie uns in den wichtigſten Vorfällen die handelnden Perſonen gleichſam abmahlt, und daß wir uns einbilden, ſie handeln zu ſehen; die Schaubühne aber ſtellt uns würklich handelnde Menſchen vors Geſicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeußerung ihrer Gedanken und Empfindungen. Wenn alſo gleich beyde Gattungen einerley Materie behandelten, ſo müßte die Art zu verfahren nothwendig ſehr verſchieden ſeyn. Denn der Hauptumſtand, daß wir bey der dramatiſchen Vorſtellung bey der Handlung gegenwärtig ſind, erfodert, daß ſie kurz ſey, daß alles in einem ununterbrochenen Zuſammenhang in Anſehung der Zeit und des Orts geſchehe.

Das dramatiſche Schauſpiel giebt einem verſammelten Volk eine intereſſante Handlung von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu ſehen. Unterſucht man nun, wie dieſes auf die beſte und natürlichſte Art geſchehen könne, ſo entdeket man die Regeln, ſowol für die Beſchaffenheit des Theaters, als für die Einrichtung des Drama.

Natürlicher Weiſe iſt die Handlung auf eine gewiſſe Kürze der Zeit eingeſchränkt, weil Niemand Tagelang auf einer Stelle ſtehen und einer Handlung mit unverwandten Augen zuſehen kann. Ein paar Stunden hält man dieſes aus; währet es länger, ſo müſſen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können. Daher iſt die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich ſind, die ganze Handlung zu ſehen; und wenn es wahr iſt, daß die Chineſer Schauſpiele haben, die Tagelang währen, ſo ſind ſie barbariſch, und können nicht einmal als eine Ausnahme dieſer Regel angeſehen werden. So lang alſo muß das Spiel der Handlung oder die Vorſtellung währen.

Aber die Handlung ſelbſt kann aus verſchiedenen Umſtänden ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie mehr Zeit erfodert. Sobald einige dazu gehö-

rige Dinge nicht vor den Augen des Zuschauers geschehen, so kann man die dazu erfoderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig ist, daß gewisse Personen herbey gerufen, oder daß gewisse Nachrichten von andern Orten her eingeholt werden, oder wo sonst etwas außer dem Gesicht des Zuschauers geschehen soll, da kann man immer eine kürzere Zeit dazu setzen, als in der Natur nöthig ist. Der Bote, der eine Meile weit weggeschikt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuschauer das Unmögliche dieser Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlet. Aus diesem Grund hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgestellt werden, ohne die Zuschauer das Unnatürliche dieser Kürze fühlen zu lassen.

Darin waren die Alten mehr eingeschränkt, als wir. Die Schaubühne wurde bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber lassen nach jedem Aufzuge die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaßen das Gefühl des Zeitmaaßes der Dinge, die inzwischen geschehen. Allein auf der andern Seite scheinet diese völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatischen Vorstellung zu seyn; weil der Zuschauer dadurch leichter aus der Täuschung herauskommt. Noch ungeschikter aber ist es, daß der Zwischenraum, in welchem man von der Handlung nichts sieht, mit ganz fremden Gegenständen, dergleichen die Ballette sind, angefüllt werde. Dieses ist eine Barbarey, die unwidersprechlich beweiset, daß es uns bey dem Schauspiel mehr um Lustbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun ist, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen ist.

Die Regel also, welche befiehlt die Handlung so einzurichten, daß man, ohne etwas unnatürliches zu empfinden, sie in ein paar Stunden als ein Augenzeuge ansehen könne, ist nicht eine blos willkührliche Einschränkung der dramatischen Kunst, sondern in der Natur der Sache gegründet, und ist das, was die Kunstrichter die Einheit der Zeit nennen.

Soll die Handlung natürlich vorgestellt werden, so muß sie so beschaffen seyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Personen sehen, nichts widersprechendes sey. Was seiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geschehen muß, soll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geschehen soll, nicht auf öffentlichem Platz vorgestellt werden. Man muß eine sehr genaue Uebereinkunft der Dinge, die geschehen, und der Oerter da sie geschehen, beobachtet. Darin waren die Alten sehr streng, und man wird schwerlich etwas unschikliches in dieser Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachten hierin, wegen der insgemein sehr schlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit. Man sieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauses, wo jedermann durchgeht, die Stelle eines geheimen Conferenzcabinets, und im Gegentheil ein Cabinet die Stelle eines Durchganges, oder einer Gallerie vertritt, wo jedermann unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können so anstößig werden, daß sie die Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen merklich schwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatischen Vorstellungen in Ansehung des Orts diese Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorstellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuschauers geschah, natürlicher Weise geschehen mußte:

mußte; diesen einzigen Ort behielten sie unverändert die ganze Vorstellung hindurch; und was als geschehen erkannt werden mußte, das doch an diesem Orte nicht geschehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieses nennen die Kunstrichter die Einheit des Orts. Die Neuern binden sich weniger an diese Regel; sie stellen oft dem Auge des Zuschauers die Handlung so vor, daß es unmöglich wird denselben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man sieht bisweilen einen Theil derselben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer; deßwegen wird die Scene währender Handlung oft verändert. Man kann sich endlich über das, was hierin unnatürlich ist, wegsetzen; aber bey der Einheit des Orts ist doch der ganze Faden der Vorstellung ununterbrochen; die Reyhe unsrer Vorstellungen hat nicht so viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerksamkeit wird beständig auf die Hauptsache geheftet. Und dann scheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuschauer bald an diesen, bald an einen andern Ort zu führen. Der ist unstreitig geschikter, der die Zuschauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauspiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, sie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurde den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorstellten, als die sind, die von den Neuern gewählt werden. Aeschylus, Sophokles und Aristophanes sahen, daß eine sehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geschieht, durch die Personen, und die sich dabey äußernden Gedanken und Empfindungen höchst interessant seyn könne; und sie wußten in der That den Mangel des Mannigfaltigen, in Ansehung des Aeußerlichen der Handlung, durch desto größere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit dessen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu ersetzen. Drey oder vier Personen konnten, fast ohne von der Stelle zu rüken, den Zuschauern ein wichtiges Schauspiel vor Augen stellen. Die Neuern scheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus würklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit gesetzt zu seyn, einen weitläuftigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Personen, mehr Vorfälle, und so gar Nebenhandlungen oder so genannte Episoden nöthig, um ihre Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit zu unterhalten. Sie getrauen sich selten eine oder zwey Hauptpersonen so groß zu bilden, daß man sich mit ihrer Art bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beschäfftigen könnte; sie haben noch andre Personen nöthig, um der sinkenden Aufmerksamkeit aufzuheifen; mehrere Vorfälle, um ihrem Schauspiel Leben zu geben; und können daher sich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieser Reichthum der Materie ist im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu ersetzen sucht, was den wenigen Hauptsachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungedultig sind ihre Vorstellungen in abgemessenen Schranken zu halten. In diesem letztern Fall scheinet Shakespear gewesen seyn, der bey dem größten Vermögen, eine sehr einfache Handlung höchst interessant zu machen, sich die Mühe nicht hat geben wollen, einfach zu seyn.

Diese Einfalt der Handlung, da nur ein einziges Interesse vom Anfang bis

bis zum Ende vorkommt, das durch keine episodische Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, ist die Einheit der Handlung genennt worden, und macht also mit den Einheiten des Orts und der Zeit, deren bereits Erwähnung geschehen, das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt.*) Ohne sie kann die Handlung nicht natürlich genug seyn, und deßwegen halten viele sie für eine wesentliche Eigenschaft des dramatischen Gedichts. Wie sie aber seinen eigentlichen Werth, von dem sogleich soll gesprochen werden, nicht ausmachen, so ist auch nicht zu leugnen, daß die Neuern interessante Stüke gemacht haben, denen dieser Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß behaupten, daß diese Stüke noch mehr Verdienst haben, und noch besser gefallen würden, wenn ihre Verfasser sich die Mühe gegeben hätten, alles so einzurichten, daß die Uebertretung der Einheiten nicht nöthig gewesen wäre. Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuschauer ein paar Stunden lang überaus angenehm, durch blos einzele Scenen, aus ganz verschiedenen Trauerspielen oder Comödien genommen, zu unterhalten. Aber dieses wäre denn kein Drama. Da wir also, indem wir von der Natur dieser Dichtungsart sprechen, sagen, die drey Einheiten müssen darin beobachtet werden, so wird dieses dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stüke gerne sieht, darin sie nicht beobachtet worden; denn diese Stüke würden noch gefallen, wenn man gar alle Nebenscenen wegließe, und nur die vornehmsten ohne Verbindung vorstellte. Alsdenn aber wäre ein solches Stük kein Drama mehr, sondern es wären einzele Theile eines Drama.

Diese Anmerkungen betreffen größtentheils das Aeußere des Drama,

*) S. Einheiten.

wodurch es natürlich und von anstößigen Fehlern der äußerlichen Form frey wird.

Wichtiger ist es, von seiner innerlichen Vollkommenheit bestimmte und richtige Begriffe zu haben. Das Schauspiel muß nicht nur, sowol in seinem Inhalt überhaupt, als in seinen einzelen Theilen, interessant seyn, und Menschen von Geschmak in einer ununterbrochenen lebhaften Beschäfftigung des Geistes und des Herzens unterhalten; sondern am Ende Eindrüke zurüklassen, die einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther haben.

Die erste Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines interessanten Inhalts. Er wählt einen Gegenstand, der für Menschen von Geschmak und von empfindsamen Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menschen so wol aus der Geschichte, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, ist die Materie zum Drama unerschöpflich. Aus der Geschichte selbst stellen sich die größten oder die mächtigsten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder schlechtes Schiksal zu verdanken haben. Er weiß sie wieder ins Leben zurük zu führen, uns vors Gesichte zu stellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigsten Thaten zu machen, daß wir die großen Seelen eines Themistokles, eines Alexanders, eines Cicero, und andrer classischer Männer, in ihren Reden und Handlungen sich in unsrer Gegenwart entfalten sehen. Noch mehr kann er reizen, wenn er die größten Männer seiner eigenen Nation, aus den verflossenen Jahrhunderten, seinen Zuschauern wieder vors Gesichte bringt. Will er seine Materie aus der allgemeinen Naturgeschichte des sittlichen Menschen nehmen, so hat er einen noch reichern Stoff. Die verschiedenen Charaktere der Menschen, ihre

seltsamen Schiksale, ihre Leidenschaften und deren Würkungen, die mannigfaltige Lebensarten und Sitten der Völker und der verschiedenen Stände der Menschen, bieten sich ihm zur Bearbeitung dar.

An interessantem Stoff kann es dem dramatischen Dichter nie fehlen, wenn er nur selbst nach Beschaffenheit seiner Materie eine große, oder eine empfindungsvolle Seele, oder ein großes Maaß von feinem Witz und guter Laune hat. Aber die Bearbeitung dieses Stoffes hat eigene Schwierigkeiten, und mehr, als irgend eine Dichtungsart.

Gleich im Anfang der Handlung müssen sowol die Personen, als das Geschäfft, welches sie vorhaben, die Neugierde der Zuschauer stark reizen. Diese müssen begierig werden, die Personen näher kennen zu lernen und zu sehen, was für Eindrüke das Geschäfft auf sie machen, wie sie sich in den verschiedenen Fällen, die man voraus vermuthet, betragen werden. Durch dergleichen Fragen muß die Aufmerksamkeit gleich vom Anfang festgesetzt werden. Also muß der Dichter seiner Handlung einen guten Anfang zu geben wissen, der den Zuschauer gleich in bestimmte Erwartungen setzet; und dieses ist insonderheit in der Comödie eine schwere Sache.

In dem Verfolg der Handlung muß die Neubegierde zwar nach und nach befriediget, aber immer durch neue Verwiklungen gereizt werden. Je mehr die Sachen gegen die Erwartung der Zuschauer laufen, dabey aber in völliger Wahrscheinlichkeit sind, je größer wird ihr Vergnügen dabey seyn.

Die Handlung muß von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas still stehen kann, um alles vergangene zu übersehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden. Dabey aber muß man die Hauptpersonen und das Hauptinteresse der Handlung nie aus dem Gesichte verlieren. Jede Unterbrechung, da Dinge vorkommen, deren Verbindung mit dem Ganzen nicht sogleich kann bemerkt werden, thut der Handlung Schaden.

Man muß oft denken, daß nun eine Entwiklung der Sache nahe sey, und durch neue Hindernisse sie weiter hinausgesetzt sehen. Aber endlich müssen alle Erwartungen des Zuschauers völlig befriediget werden, und er muß am Ende jede Frage, die er sich währender Handlung gemacht hat, völlig beantwortet finden, so daß ihm von der ganzen Sache nichts mehr zu erfahren übrig bleibet; und damit muß sich das Drama endigen.

Aber das Unterhaltende ist nur eine der guten Eigenschaften des Drama. Es muß auch dadurch wichtig werden, daß es uns helle Aussichten in das Innere des menschlichen Herzens giebt. Das größte Verdienst des Dichters entstehet daher, daß er uns Menschen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Größe der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder schreklichen Würkungen des Lasters oder der hinreißenden Leidenschaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menschen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich ist, fühlbar macht. Er muß sowol unsern Geist, als unser Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beschäfftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Würksamkeit reizen. Dieses alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unsrer Seelenkräfte abzielen. Der Schreken, den der Dichter in uns erwekt, muß dienen uns vom Bösen zurük zu halten; das Lachen muß uns selbst vor dem Lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menschlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles

aber muß dahin abzielen, die Seele zu der schönen Harmonie der Empfindungen zu stimmen, darin sie für jedes Gute und Böse, in dem Maaße wie es solches verdienet, empfindsam wird.

Unter die besondern Mittel, das Drama nützlich zu machen, zählen wir mit den alten Kunstrichtern die Denksprüche, wenn sie nur gründlich gedacht und wol angebracht sind. Plautus scheinet zwar zu leugnen, daß man sich dieselben zu Nutze mache;*) allein es kommt auf die Umstände und auf die Gemüthslage des Zuhörers an, daß es geschehe. Es ist nicht unerhört, daß Menschen durch wenige, ihnen ans Herz gelegte Worte, eine beträchtliche Veränderung ihrer Sinnesart an sich erfahren haben. Unstreitig ist es gut, daß die Menschen wichtige Wahrheiten da, wo sie am stärksten gefühlt werden, hören. Würken sie nicht bey allen, und nicht gleich stark: so finden sich doch auch Fälle, wo sie große Würkung thun.

Auf diese Weise wird das Drama eines der vornehmsten Werke der Dichtkunst, und das Schauspiel, dazu es dienet, eine edle und nützliche Beschäfftigung denkender und empfindsamer Zuschauer.

Es ist überhaupt so etwas interessantes, die lebhaftesten Auftritte des menschlichen Lebens zu beobachten, daß sich vermuthen läßt, die dramatische Dichtkunst möchte in ihrer ersten rohen Gestalt beynahe so alt seyn, als jede andre Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Versammlungen leidenschaftliche Scenen in Nachahmungen vorstellen. Daraus aber ist hernach, da die Dichtkunst durch glükliche Genien ausgebildet worden, das ordentliche Drama entstanden. Es ist schon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß das Drama weit älter ist, als man insgemein glaubt. Es ist ein bloßes Compliment, das einige griechische Kunstrichter dem Homer gemacht haben, wenn sie vorgeben, daß die Ilias zu Erfindung des Trauerspiels, und die Odyssea zur Comödie die Veranlassung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlichern Ursprung, den Casaubon von den uralten Lustbarkeiten herleitet, die die Menschen natürlicher Weise nach vollendeter Einsammlung der Erdfrüchte angestellt haben.**) Man sieht noch itzt an einigen Orten Deutschlands, unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauspielen gehört hat, nach vollendeter Erndte eine Lustbarkeit, die sehr genau die roheste Gestalt der Comödie vorstellt. Die scenischen Schauspiele scheinen in Italien, besonders in Sicilien, noch früher als in Griechenland in Flor gekommen zu seyn. Man findet, daß die alten Hetrusker sie sehr geliebt haben; und Varro †) gedenket

*) Im Rudens (Act. IV. Sc. 7.) sagt ein ehrlicher Mann diesen schönen Spruch:

> Semper cavere hoc sapientes aequissimum est,
> Ne conscii sint ipsi maleficiis suis.

Worauf sein Knecht folgende Anmerkung macht:

> Spectavi ego pridem comicos ad istum modum
> Sapienter dicta dicere, atque iis plaudier,
> Cum illos sapientis mores monstrabant poplo.
> Sed cum inde suam quisque ibant diversi domum,
> Nullus erat illo pacto, ut illi jusserant,

*) S. Dichtkunst.

**) Satyricae igitur poeseos non secus ac tragoediae & comoediae origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetustissimi mortales, collectis frugibus cogere soliti, ut - - animum relaxarent ac jucunditati se darent. De Satyrica poesi p. 9. 10.

†) De Ling. Lat. L. IV. Volumnius qui tragoedias Tuscas scripsit. Ist gleich dieser

ket namentlich eines hetruskischen Tragödienschreibers. Das Trauerspiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbnisse aufgekommen seyn.

Dem glüklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenstand des Geschmaks in seiner höchsten Vollkommenheit zu erbliken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht sehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen, eine Kunst erwachsen ist, die uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menschen interessantes haben, auf eine so lebhafte, so unterhaltende und so lehrreiche Art, zugleich so natürlich auf die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur selbst zu sehen glauben.

Bey den neuern abendländischen Völkern finden sich schon im zwölften Jahrhundert Spuren von dramatischen Schauspielen;*) und nach dem Bericht des Maffei hat ein gewisser Albertino Mussato aus Padua, der im Jahr 1329 in einem hohen Alter gestorben ist, zwey Trauerspiele in der Manier des Seneca geschrieben, die einige Regelmäßigkeit sollen gehabt haben.**) Indessen ist die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert fast durchgehends sehr barbarisch gewesen.

Scaliger berichtet †) uns, die dramatischen Schauspiele seyen im sechzehnten Jahrhundert in Frankreich noch mit so schlechten Anstalten aufgeführt worden, daß die Schaubühne ganz blos gewesen. Wer nicht mehr unter den redenden Personen stund, wurde für abwesend gehalten. In Frankreich hat man den guten

dieser Volumnius, wie es scheinet, ein Römer gewesen, so erhellet doch so viel aus dieser Stelle, daß die Hetrusker ihre eigene Tragödie gehabt haben.

*) Hénault Abregé chronolog. An. 1160.

**) Theatro Ital. T. I. p. 4.

†) Poet. L. I. c. 21.

Geschmak der Aufführung dieser Schauspiele dem Cardinal Richelieu zu danken;*) und alle übrige europäische Nationen haben hernach sich nach dem Beyspiel, das Frankreich ihnen gegeben hat, gerichtet. Dieser Minister trug dem Abbé d'Aubignac auf, die ganze Materie von Aufführung der Schauspiele aus den Schriften der Alten zusammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, so würde Frankreich vielleicht die Schauspiele wieder in der Größe und Pracht gesehen haben, die sie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er starb, ehe der Abbé sein Werk vollenden konnte. Was er über diese Materie geschrieben, ist hernach unter dem Titel, La Pratique du theatre, herausgekommen.

Es fehlt inzwischen unsern Schauspielen noch sehr viel, um die Vollkommenheiten der Alten zu haben. Nicht zu gedenken, daß unsre Dichter, aus Ursachen, die in die Augen fallen, noch sehr weit hinter den Griechen zurük bleiben: so ist unsre ganze Veranstaltung zu diesen Schauspielen, in Vergleichung dessen, was Athen in dieser Art gesehen hat, armselig. Unsre Schaubühnen sind gegen die griechischen nicht viel besser, als Raritätenkasten, und es ist auf keiner heutigen Bühne möglich, irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzustellen.

Das Drama hat sich in verschiedene Gattungen zertheilet, die Oper, das Trauerspiel, die Comödie und das Schäferspiel, davon jede wieder ihre verschiedene Mittelarten hat, von welchen in den besondern Artikeln über die Hauptgattungen ausführlich gesprochen wird.

*) Und Frankreich hat, was die Aufführung der Stücke, als wovon hier die Rede ist, anbetrifft, diesen guten Geschmack aus Italien erhalten.

Ausser denen, bey den Art. **Aesthetik, Dichtkunst, Comödie,** und **Tragödie** bereits angeführten Werken, sind mir, als theoretische Schriften, über das Drama überhaupt, und besonders, bekannt; **von Italienischen Schriftstellern:** L'Idea del Teatro, di Giul. Camillo, Fir. 1550. 4. — Della poesia rappresentativa . . . Discorso di Angel. Ingegneri, Ferr. 1598. 4. Ven. 1734. 8. — Discorso in cui . . . si mostra, come si possono scriver con molte lodi le Comedie e le Tragedie in Prosa, e di molti precetti di cotal arte copiosamente si ragiona, di Agost. Michele, Ven. 1592. 4. — Disputatio, in qua ostenditur, praestare Comœdiam atque Tragœdiam metrorum vinculis solvere, nec posse satis, nisi soluta oratione, aut illarum decorem, ac dignitatem retineri, aut honestam inde voluptatem solidamque utilitatem percipi, Auct. P. Beni, Pat. 1604. 4. — Risposta in difesa del metro nelle poesie, . . . e in particolare nelle Tragedie e Comedie, contra il Parere di Paolo Beni, di Faust. Summo, Pad. 1601. 4. — Dell' unita della favola drammatica, von Agost. Mascardi, der siebente Disc. des ersten Theiles s. Prose volgari, Ven. 1630. 12. — Dell' Imitazione drammatica, Ragionamento di Franc. Mangot, Ven. 1667. 8. — Discorso critico intorno alla poesia drammatica dell' P. Franc. Fulvio, Ven. 1675. 4. — Discorsi sopra l'imitazione drammatica per un Philologo Toscano, Fir. 1765. 12. — Raggionamento sulla tragica e comica poesia, di Giov. Pizzi . . . Rom. 1772. 8. — — **Von Französischen Schriftstellern:** La Pratique du Theatre par l'Abbé d'Aubignac, Par. 1669. 4. N. Aufl. 1715. 12. 3 B. deutsch durch den Hrn. von Steinwehr, Hamb. 1737. 8. — Von den drey Abhandlungen des Corneille, Par. 1675. 12. gehört die erste, vom Nutzen und den Theilen des dramat. Gedichts, und die dritte, von den drey Einheiten hierher; deutsch, in den Beyträgen zur Geschichte und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. 4 St. — die Vorrede des Fontenelle, vor seinen Schauspielen, und vor dem 7ten B. der Samml. s. W. Paris 1751. 8. — Entretiens sur la poesie dramatique von Diderot, bey s. fils naturel, Par. 1757. 12. und Discours de la poesie dramatique, von ebend. bey s. Pere de famille, Par. 1758. 12. deutsch von G. E. Lessing bey dem Theater des H. D. Berl. 1760. 8. 2 Th. N. Aufl. 1781. 8. 2 Th. — Essai sur le Drame serieux, von Beaumarchais, bey s. Eugenie, Par. 1767. 12. und bey Hrn. Pfeffels deutscher Uebersetzung derselben. — Dissertation . . . sur le Poeme dramatique. concernant la Tragedie et la Comedie, où l'on fait préceder le poeme épique et succeder divers autres genres de poesies, qui la plupart ont de la connexion avec le Drame . . . par Mr. de Vaubrieres, Nur. 1767. 8. 2 B. (freylich ein wenig sehr trocken; enthält denn aber doch historische Beyträge mancher Art.) — Du Theatre, ou nouvel essai sur l'art dramatique, Amst. 1738. 8. von Mercier: deutsch durch Hrn. Wagner. — — **Von Englischen Schriftstellern:** Essay of dramatick poesy, Lond. 1668. 8. der größte Theil, deutsch in G. E. Lessings theatralischer Bibliothek. — Bey R. Hurds Commentar über die Epistel an die Pisonen, eine Abhandlung über die verschiedenen Gebiete der dramatischen Poesie, im 2ten B. der deutschen Uebersetzung. — A géneral View of the stage, by M. Wilkes. Lond. 1760. 8. — An Essay upon the present state of Theatre in France, England, and Italy, with reflections upon dramatic Poetry in general . . . Lond. 1760. 8. — The Elements of dramatic Criticism . . . by Will. Cooke, Lond. 1774. 8. deutsch, Lübeck 1777. 8. — — **Von Deutschen Schriftstellern:** Demokrit, ein Gespräch (über das Costume) und Gedanken zur Aufnahme des Theaters, von J. El. Schlegel, im 3ten Th. s. W. — Die Zueignungsschrift vor der, von dem Hrn.

Hrn. von Gerstenberg, aus dem Englischen übersetzten Braut des Beaumont und Fletscher, Copenh. 1765. 8. — Betrachtung über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst, ein Aufs. von H. Sulzer, in den Memoiren der Berl. Academie; deutsch, im 1ten B. seiner verm. philosoph. Schriften, Leipz. 1771. 8. — Hamburgische Dramaturgie, von Gotth. Ephr. Lessing, Hamb. 1767=1768. 2 B. 8. — Der zweyte Aufs. aus den fliegenden Blättern, von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 71 u. f. — Anmerkungen über das Theater, Leipz. 1774. 8. (von Joh. R. Mich. Lenz.) — Ueber die Veränderungen des Theaters, ein Aufsatz von ebendems. in s. flüchtigen Aufs. Zürich 1776. 8. — —

Zu der Kenntniß des Geistes, der Eigenheiten, der Geschichte des Drama bey den verschiedenen Völkern, können, ausser dem, was in den eigentlich theoretischen Werken über die Dichtkunst sich findet, und was, bey einzeln dramatischen Schriftstellern, und bey den Art. Comödie und Tragödie, angezeigt worden ist, dienen: Storia critica de' Teatri antichi e moderni, nella quale si ragiona dell' origine e progresso sino al tempo presente della Tragedia, della Comedia, del Drama in Musica, e di ogni sorta di simili componimenti presso tutte le nazioni, con . . . note del S. Don Carlo Vespasiano, Opera del S. D. Pietro Signorelli, Nap. 1777. 8. 2 B. deutsch, Bern 1783 8. 2 Th. — Histoire universelle des Théatres de toutes les Nations depuis Thespis jusqu'à nos jours . . . Par. 1779. 8. bis jetzt, so viel ich weiß, 12 B. deren überhaupt 36 werden sollen. Auch gehört die Abhandlung des Marmontel, über das System, den Ursprung und Fortgang der dramatischen Dichtkunst, vor dem 2ten B. s. Chef d'œuvres dramatiques du Theatre franc. Par. 1773. 8. deutsch durch Hrn. Bertuch, unter dem Titel: Ueber die dramat. Dichtk. von Marmontel, Leipz. 1774. 8. — — Des Theaters der Griechen allein: Georg. Fabricii de Fabular. Lud. Theatror. Scenar. ac Scenicor. libellus, im 8ten B. des Gronovschen Thes. Antib. Graec. S. 1694. — Ioa. Lud. Fabricius, de Ludis scenicis, ebend. S. 1714. — Alb. Gentilis, de actoribus et spectator. fabular. non notandis, disput. ebend. S. 1626. — Ioan. Meursii Aeschylus, Sophocles, Euripides, s. de Tragœdiis eorum, Lib. III. Lugd. Bat. 1619. 4. in dem eben angeführten Werke, B. X. S. 393. — Iul. Ces. Scaligeri de Comœdia et Tragœdia, ejusque apparatu omni et partibus, Comment. ebend. B. 8. S. 1494. — De fabular. ludor. theat. scenar. ac scenicor. antiqua consuetudine libellus . . . ebend. S. 1694. — Recherches sur l' origine et les progrès de la Comedie grecque, von Vatry, in dem 25ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. und Recherches sur la vieille Comedie grecque, von ebend. und ebend. im 36ten B. — Discours sur l' origine de la Tragedie, Discours sur le parallèle des Théatres, und Disc. sur la Comedie grecque, von dem P. Brumoy, bey s. Théatre des Grecs, Par. 1730. 12. 6 B. — Eine Vergleichung zwischen dem griechischen und englischen Theater, vor der, von Miß. Lenox verfertigten englischen Uebers. dieses Werks, Lond. 1761. 4. 3 B. — Von dem Ursprunge des griechischen Drama; von einigen das Drama der Alten betreffenden Stücken; von der dramatischen Musik der Alten, von den Sylbenmaaßen der dramatischen Poesie; von der Komödie von Lud. Crusius, im 2ten B. der deutschen Uebers. seiner Lebensbeschreibungen röm. Dichter. — Abhandl. von dem Theater der Alten, von Mich. Conr. Curtius, bey s. Uebers. d. Dichtk. des Arist. Han. 1753. 8. — Dissertation on ancient Tragedy, by Mr. Franklin, Lond. 1760. 4. und auch bey der spätern Aufl. s. Uebersetz. des Sophocles. — — Der Griechen und Römer (obgleich in den bereits angeführten Schriften, auch vieles das Drama der letztern bereits betrift) Iul. C. Bulengeri, de Theatro, s. de ludis scenic. eorumque apparatu tam apd. Graec. quam Roman. Triass.

1603. 8. und im 9ten B. S. 823. des Gräviſchen Thes. Antiq. Roman. — ſur l'origine et les progrès de la Comedie chez les Grecs et les Romains, die Vorrede der Md. Dacier vor ihrer Ueberſ. dreyer Luſtſpiele des Plautus, Par. 1681. 12. 3 B. — — Der Römer allein: Memoires ſur les jeux ſceniques des Romains . . . par Mr. Duclos, in dem 26ten B. der Memoires de l'Acad. des Inſcript. — Sur le paſſage de Tite Live, qui donne l'origine des Jeux ſcen. à Rome, par Mr. Tercier, ebend. im 23ten B. der Quart-Ausg. — Von dem römiſchen Drama, ein Abſchnitt in des oben angeführten Lud. Cruſius Abhandl. im 2ten B. ſeiner Lebensbeſchreibung röm. Dichter. (S. übrigens den Artikel Schauſpielkunſt.) — — Des Theaters der **Neuern überhaupt:** das Drama der Neuern hat ſich, eben ſo wie das Drama der Alten, aus Religionsbegebenheiten entwickelt; und iſt bey Religionsfeyerlichkeiten, und zum Theil von den Dienern der Religion zuerſt vorgeſtellt worden. Es iſt nähmlich bekannt genug, daß die erſtern eigentlichen dramatiſchen Stücke des neuern Europa aus **Myſterien** beſtanden, und daß dieſe, an den hohen Feſttagen, von Mönchen und Prieſtern, oder doch von den ihnen untergebenen Schulknaben, und zum Theil in den Kirchen ſelbſt, oder doch auf den Kirchhöfen, anfänglich geſpielt wurden. Selbſt die Fêtes de Foux, de l'âne, des Innocens (ſ. Mem. pour ſervir à l'hiſtoire de la Fête de Foux qui ſe faiſoit autrefois dans pluſieurs égliſes, par Mr. du Tilliot . . . Lauſ. et Gen. 1741. 4.) wofern man dieſe für die erſten Keime des Drama anſehen will, haben ihren Urſprung Religionsfeyerlichkeiten zu verdanken. — Wie alt indeſſen jene Myſterien ſind, weiß ich nicht zu beſtimmen. Mich dünkt aber, als ob wir Europäer, auch dieſe nicht ſelbſt erfunden, ſondern ſie von den Morgenländern, von Conſtantinopel, erhalten haben. Daß die Fête des foux ſich daher ſchreibt, ergiebt ſich aus einer Stelle des Cedrenus (Comp. Hiſtor. S. 639. ed. Par. 1647.) und Apollinaris, Biſchof von Laodica, verfertigte ſchon viel früher, in dem 4ten Jahrhundert, zum Gebrauch in chriſtlichen Schulen, Nachahmungen der beſten, griechiſchen Claſſiker, und unter andern Trauſpiele in der Manier des Euripides und Luſtſpiele in der Manier des Menander, wie es heißt, aus den Begebenheiten des alten Teſtamentes, und Gregorius von Nazianz hat mehr wie ein Drama über ähnliche Begebenheiten geſchrieben, von welchen noch eines, Χριςος Πασχων, übrig iſt, das auch vielleicht ſogar auf der Bühne vorgeſtellt worden. (Sozom. hiſt. eccl. V. 18 und VI. 26.) Das älteſte, mir (aus Warton's hiſtory of the engliſh Poetry, 2te Diſſert. des erſten B. f. 2.) bekannte europäiſche Stück iſt die, von Geoffroy, ums Jahr 1110 in England geſchriebene heil. Catharina. Dieſes Stück wäre alſo älter, als der aus Pezii Theſ. noviſſ. Anecd. Aug. 1721. Tom. 2. P. 3. S. 185. bekannte und auch im zwölften Jahrhundert verfaßte ludus paſchalis de adventu et interitu Antichriſti, aus welchem, ich weiß nicht welcher neuere deutſche Schriftſteller ſchließen wollen, daß in **Deutſchland** die dramatiſche Dichtkunſt früher, als bey andern Völkern Europens, geblüht habe. Freylich haben wir, aus einem noch frühern Zeitpunkte, aus dem 10ten Jahrh. die Komödien der Rhoswitha; allein dieſe ſind lateiniſch, und auch, ſo viel ich weiß, nie vorgeſtellt worden. In **Italien**, wo übrigens, wie bey dem Art. **Comödie** bemerkt worden, das alte römiſche Luſtſpiel vielleicht nie aufgehört hat, ſcheint das älteſte, aber weder von Crescimbeni noch Riccoboni gekannte Stück jener Art die paſſio et reſurrectio Chriſti zu ſeyn, welche zu Padua im J. 1243 oder 1244 am Oſtertage feyerlich aufgeführt worden. (S. Bibl. dell' eloq. italiana, Ven. 1753. 4. I. S. 488. N. a) Warton, welcher beyde hat berichtigen wollen (I. S. 249) hat es auch nicht gekannt. Uebrigens findet ſich in den oſſervazione alle rime ſacre di Lorenzo de' Medici il vecchio e di Lucrezia

von Franc. Cionacci, Fir. 1680. 4. ein weitläuftiges Verzeichniß von ital. Mysterien, mit Anmerkungen über die Geschichte der ital. Bühne; so wie auch in dem 6ten B. der hist. letter. des Tiraboschi, K. 3. S. 182. Was Hr. Sulzer, in dem Texte, von den beyden Stücken des Mussatus sagt, thut übrigens zu der Sache, wovon hier die Rede ist, und wovon Hr. S. selbst spricht, nichts; denn beyde Stücke sind lateinisch geschrieben, und nicht viel besser, als die Stücke unserer Rhoswitha, wenn gleich die Helden nicht, wie in diesen die Personen, christlich sind. — In Frankreich scheinen demnach die dramatischen Vorstellungen dieser Art am spätesten entstanden zu seyn; wenigstens setzen die Geschichtschreiber der französischen Bühne den Ursprung der Mysterien bey ihnen erst in das Jahr 1380 (s. das Mem. sur les jeux scen. des Romains, et sur ceux qui ont precédé en France la naissance du poeme dram. par Mr. Du Clos in dem 17ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 206 der Quartausg. Recherches sur les Th. de France, par Beauchamp I. S. 90 u. a. m.) Zwar findet Fontenelle schon (hist. du Th. fr. im 3 B. s. W. Ausg. von 1742. S. 20) ordentliche Trauerspiele um das Jahr 1383; er hält nähmlich die Cinque belles Tragedies des gestes de Jeanne Reine de Naples von Parasol für eigentliche Tragödien; allein er, so wie mehrere Schriftsteller, haben sich durch die Wörter, Comedie, Tragedie, Fabula, u. d. m. verführen lassen, das, was Erzählung ist, und wegen der Schreibart, wie das Werk des Dante, oder wegen des Innhaltes und Ausganges, wie die Schrift des Parasol, Comedie oder Tragedie heißt, in Drama zu verwandeln. Indessen finden sich denn doch in einigen französischen Schriftstellern Spuren, daß auch dort früher Mysterien gespielt worden. (S. Montfaucons Catal. Mscrpt. S. 1158.) Nur ist nicht gänzlich ausgemacht, ob nicht die ganz ersteren Mysterien, bey allen Völkern, in lateinischer Sprache geschrieben worden sind? Mir ist es, aus einigen Umständen, höchst wahrscheinlich. Die spätern waren freylich in den Landessprachen abgefaßt; und wenn die Geschichtschreiber der französischen Bühne, ihrem Drama einen so nahen Ursprung geben: so scheinen sie nur die letztern in Erwägung gezogen zu haben. — Aus diesen Mysterien entwickelten sich, allmählig, die so genannten **Moralitäten**; Stücke, welche aus eitel allegorischen Personen bestanden, und die durch die, schon in sehr vielen Mysterien vorkommenden Personen des Todes, der Hofnung, des Glaubens, u. d. m. vorbereitet worden waren. Ich will hier, im Vorbeygehen, bemerken, daß der Einfluß dieser Moralitäten auf die Poesie überhaupt, so viel ich weiß, noch gar nicht bemerkt worden ist. Aus ihnen wird der Geschmack an allegorischen Dichtereyen überhaupt, und der Reiz und die Verständlichkeit derselben, so wie die Sucht, dergleichen zu suchen und zu finden, wo keine Statt hatten, die im 14ten, 15ten und zum Theil sechzehnten Jahrhundert in Europa so ganz allgemein waren, und wozu unstreitig noch mehr Umstände in den Sitten der Zeit beytrugen, begreiflich. — — Bey Auflebung der Wissenschaften, und Erfindung der Druckerey, führte die nähere und allgemeinere Bekanntschaft mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Römer, allmählig das Drama zur Form und zur Einrichtung zurück, welche es bey diesen Völkern gehabt hatte. Dieser Fortgang war, mehr oder weniger, langsam; und das Drama erhielt, nach Maßgabe des Grades und der Art der Cultur der verschiedenen Völker, mancherley Gestalten; und wurde, auf mancherley Art, ausgebildet. Der Raum gestattet es nicht, hier ausführlicher darüber zu seyn; ich schränke mich also auf Anführung derjenigen Schriftsteller ein, welche uns die Geschichte desselben geliefert haben.

Ueber das **Drama bey den Neuern, oder in Europa überhaupt**: Reflexions histor. et critiques sur les differens Théatres d'Europe, par Mr. Riccoboni, Amst. 1739. 8. — — Des **italienischen Theaters** besonders: La

La Drammaturgia di Leone Allacci, divisa in sette indici, Rom. 1666. 12. sehr verm. berichtiget und fortgesetzt, Ven. 1755. 4. (ist nichts, als alphabetisches Verzeichniß von den ital. Dramen.) — Vor des Scipio Maffei Theatro Italiano, o sia scelta de Tragedie per uso della scena, Ver. 1723-1728. 8. drey B. steht eine istoria del Teatro ital. e difesa di esso. — Lettre sur les spectacles d'Italie, sur leur origine, sur les personnages etc. in dem Merc. de France, Jenner 1726. S. 81/98. — Histoire du Theatre Italien depuis la decadence de la Comedie Latine, avec un Catalogue des Tragedies et Comedies Italiennes, inprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660 ... par L. Riccoboni (Par. 1727-1731. 8. 2 B.) — In dem Théatre d'Italie des Cedors, Par. 1758. 12. 15 B. findet sich eine Geschichte der ital. Bühne, eine Vergleichung mit der französischen, und kurze Nachrichten von den dramat. Dichtern. — Bey des Ant. Planelli ital. Uebersetzung der Formeyschen Principes elementaire des belles lettres, Neap. 1767. 8. findet sich eine breve storia del Teatro italiano. — Vor der Virgina e la Cleone, Trag. di Piet. Bichierai ... Fir. 1767. 8. stehen alcune considerazione sopra il Teatro, welche Klagen über den Verfall und den gegenwärtigen Zustand des Theaters enthalten. — In des G. Baretti Account of the manners and customs of Italy, Lond. 1768 handelt das eilfte und zwölfte Kap. von der Geschichte des italienischen Drama. — In des S. Battinelli Werken, im 6ten B. findet sich in ein Discorso sopra il Teatro italiano, der auch schon vor seinen drey Trauerspielen, Bassano 1771. 8. und deutsch im Theaterkalender von 1779 gedruckt ist. — — Ueber die Oper, s. den Art. Oper. — —

Des spanischen Theaters: Ausserdem was sich in der Geschichte der spanischen Dichtkunst durch Valazquez (die 5te und 6te Abth.) in Signorelli allgem. Theater-Geschichte (im 6ten Kap. des 2ten Buches Th. 2. S. 22, im 2ten Kap. des 3ten B. ebend. S. 72. im 6ten Kap. S. 283 der deutschen Uebers.) — und in des Riccoboni reflex. hist. et crit. S. 44 u. f. findet, ist in des Casiri Bibl. Arab. hisp. ein Versuch über die dramatische Dichtkunst — und einzele Nachrichten in der Vorrede des Le Sage zu s. Théatre espagnol, Par. 1700. 12. 2 B. — in den Extraits de plusieurs pieces du Theatre espagnol avec des reflex. von Adr. du Perron du Castera, Par. 1738. 12. 3 B. — in Wilkes géneral View of the stage (im 5ten Kap. des 1ten Theils) — in G. E. Lessings theatral. Bibliothek, im 1ten St. und in seiner Dramaturgie im 2ten B. S. 57. — in des Hrn. von Cronegk Schriften, der Aufsatz über die spanische Bühne. — —

Des französischen Theaters: Le Théatre franc. Lyon 1674. (von Sam. Chappuzeau; enthält im 2ten Buche Verzeichnisse von dramatischen Dichtern und dram. Stücken.) — Hist. du Théatre franc. jusqu' à Mr. Corneille, von B. v. Fontenelle (in dem 3ten B. s. W. Par. Ausg. von 1742) — Memoire sur les jeux sceniques des Romains, et sur ceux qui ont precédé en France la naissance du poeme dramatique, par Mr. Duclos in dem 17ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4te Ausg. — Bibliotheque de Théatres, contenant le Catal. alphab. des Pieces dramatiques, Opera, Parodies et Opera comigues ... avec des anecdotes sur ... la vie des Auteurs, Music. et Acteurs, Par. 1733. 8. (von dem Adv. Maupoint) — Histoire du Théatre françois ... Par. 1734-1748. 14 B. 12. (von den Gebrüdern, Franc. und Cl. Parfaict.) — Memoires pour servir à l'hist. des Théaters, de la decadence des spectacles, et de leur renouvellement, in dem Merc. de France, Decembr. 1735 und Febr. Apr. May, Jun. Jul. August, Octobr. 1736. — Recherches sur les Théatres de France, depuis l'année 1161 jusqu' à présent, par Mr. Pierre Frcs (Godef.) de Beauchamp, Par. 1735. 4. und 8. 3 B. — Observations

sur la Comedie et sur le Génie de Molière par Louis Riccoboni, Par. 1736. 12. — Les spectacles de Paris, ou Almanac histor. et chronol. des Théatres avec . . . un catalogue de toutes les pièces restées au Théatre dans les differens spectacles, les noms de tous les auteurs vivans, et la liste de leurs ouvrages (von dem Abt Jos. de la Porte) Par. 1751. 24. (wird fortgesetzt.) — Essai sur la connoissance des Théaters, par Mr. du Clairon, Par. 1751. 12. — Tablettes dramatiques contenant l'abrégé de l'histoire du Théatre françois, l'établissement des Théatres à Paris, un Diction. des pieces . . . par Mr. le Chevalier (Charles de Fieux) de Mouhy, Par. 1752. 12. und hierzu in der Folge Supplemente, welche der neuen Ausgabe, unter dem Titel: Abrégé de l'hist. chronol. du Theatr. franc. Par. 1780. 12. einverleibt worden sind. — Le repertoire de tous les ouvrages restés au Théatre françois, von ebend. Par. 1753. 12. — Diction. portatif des théatres, par Mr. de Liris, P. 1754. 8. — Observations sur le Théatre par Mr. (Franc. Ant.) de Chevrier, P. 1755. 12. L'Observateur des Spectacles, von ebend. Par. 1756. 8. 2 B. — Dictionnaire des Théatres de Paris . . . Par. 1756. 12. 6 B. (von Cl. Parfaict, und d'Auerbe.) — Causes de la decadence du goût sur le Théatre, où l'on traite des droits, des talens, des fautes, des acteurs, des devoirs des Comediens, de ce que la societé leur doit, et de leurs usurpations funestes à l'art dramatique, (von Charpentier,) Par. 1768. 12. 2 B. — Bibliotheque du Theatre franc. . . . Dresd. 1768. 8. 3 B. (dem Duc de Valiere) — Le nouveaux Spectateur, ou examen des nouvelles pièces du Théatre, Par. 1769. 12. — In dem Théatre françois, welches 1769 in 14 B. erschien, und die, bis dahin, auf der Bühne gebliebenen Stücke enthält, finden sich allerhand historische Nachrichten über diese Stücke, und die Verf. derselben. — Anecdotes dramatiques . . . Par. 1775. 12. 3 Th. — Dictionnaire dramatiques contenant l'histoire des théatres, les règles du genre dramatique, observations des maîtres les plus célébres, des reflex. nouvelles sur les spectacles, sur le genie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleurs pieces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques, Par. 1776. 8. 3 B. — Journal du Théatre, Par. 1776. 12. von dem Hrn. v. Merincourt, wird fortgesetzt. — Discours sur l'origine et les progrès de l'art dramatique (in Frankreich nähmlich) vor dem 3ten B. der Annales poet. — Essai histor. sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France, T. I. Par. 1784. 16. — — Des sogenannten **italienischen Theaters in Paris**: Tables alphabetiques et chronologiques des pièces representées sur *l'ancien* Theatre italien, par Mr. du Gerard, Par. 1750. 8. — Histoire de l'ancien Théatre italien de Paris (von Cl. Parfaict) Par. 1755. 12. — Tables chronol. des pièces du *nouveau* Theatre italien, par Mr. du Gerard, Par. 1738. 8. — Hist. anecdotique et raisonnée du Théatre italien, à Par. . . Par. 1769. 12. 7 B. (von des Houlmieres) — Uebrigens findet man die Entwürfe der auf dem alten italienischen Theater gespielten, extemporirten und einen Theil der folgenden regelmäßigen Stücke in dem Théatre italien de Gherardi, Par. 1695. 12. 6 B. ingl. 1775. 12. 6 B. — in dem Nouveau Theatre italien, ou recueil général des Comedies representées par les Comediens Italiens . . . Par. 1729 u. f. 12. 10 B. — in den Parodies du nouveau Théatre italien, Par. 1731. 12. 3 B. — — Ueber die Oper s. den Art. **Oper**. — —

Des englischen Theaters: A general history of the stage, by Will. Chetwood, Lond. 1693. 4. — Historia Histroniaca: an Historical account of the English Stage, ein von Jam. Wrigt, im J. 1699 geschriebener Aufsatz, welcher sich

sich in dem 12ten Bande der Select collection of old Plays (aus Stücken, welche älter als die Arbeiten des Shakespear sind) Lond. 1760 und 1780 8. 12 B. befindet. — Historical View of the stage, Lond. 1730. 8. von Coll. Cibber, in dessen Apology for his own life, L. 1740. 8. auch mancherley Nachrichten von dem Theater zu seiner Zeit vorkommen. — In dem 5ten B. von Warburtons Shakespear finden sich Untersuchungen über den Ursprung des englischen Drama. — Theatrical records . . . Lond. 1750. 8. — Geschichte der englischen Schaubühne, ein kurzer Aufsatz von Gotth. Ephr. Lessing in dem 4ten St. seiner theatral. Bibliothek. — Die Vorrede zu der schon erwähnten Select collection of old Plays von R. Dodsley. — Companion to the Theatre, Lond. 1760. 8. 2 B. — The history of Theatres of London and Dublin from the Year 1730 to the present times . . . by Mr. (Benj.) Victor . . . Lond. 1761. 12. 2 B. (Es findet sich auch ein Verzeichniß aller seit dem Jahr 1712 in London gespielten Stücke dabey) from 1760 to the present time, von ebend. Lond. 1772. 12. 2 B. — Critical reflections on the old Dramatic Writers . . . Lond. 1761. 8. auch als Vorrede vor Phil. Massingers Werk, Lond. 1761. 8. 4 B. und vor dem ersten Bande des — Companion to the play-house, or an histor. account of all the Dram. Writers and their works, that have appeared in Great Britain and Ireland, from the commencement of our theatrical exhibitions down to the present Year 1764. Lond. 1764. 8. 2 B. — On the origin of the English Stage, ein Auss. in dem 1ten B. S. 126. der reliques of anc. English Poetry, Lond. 1765. 8. — The theatrical monitor, or stage management and Green Rom laid open und The Coventgarden Chronicle, zwey Wochenschriften aus dem Jahre 1768. — The Dramatic Censor, or Critical Companion, Lond. 1770. 8. 2 B. (enthält die Gesch. des Theaters vom Jahr 1770 und 1771.) — The Origin of the english Drama illustrated in its various species, viz. Mystery, Morality, Tragedy and Comedy by specimens from our earliest writers, Lond. 1773. 8. 3 B. von Hawkins — — Ueber die englische Oper, s. den Art. Oper. — —

Des deutschen Theaters: Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zur Aufnahme und Verbesserung der deutschen Schaubühne, Bern 1743. 8. — Nöthiger Vorrath zur Gesch. der deutschen dramat. Dichtkunst, oder Verzeichniß aller deutschen Trauer- Lust- und Singspiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrh. . . . von Joh. Chrstph. Gottscheden, Leipz. 1757. 8. Kleine Nachlese zu des Hrn. P. Gottsched nöthigem Vorrathe zur Gesch. der deutschen dramatischen Dichtkunst von Gottfr. Chrstn. Freiesleben, Leipz. 1760. 8. und der zweyte Theil des Gottschedischen Werkes, Leipz. 1765. 8. — Im 4ten Th. von Joh. Fr. Löwens Schriften, Hamb. 1763. 8. findet sich eine Gesch. des deutschen Theaters. — Briefe über die Wiener Schaubühne, Wien 1768. 8. 2 B. (von dem Hr. v. Sonnenfels.) — Chronologie des deutschen Theaters, (Leipz.) 1775. 8. — Theater-Kalender, Gotha 1775. 24. (wird bis jetzt fortgesetzt; enthält, unter andern, Verzeichnisse lebender Schriftsteller und Tonkünstler, so wie der Schriften, welche für und über die deutsche Bühne herausgekommen, und einiger lebenden Mitglieder derselben.) — Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1778-1784. 8. und seit diesem Jahre fortgesetzt unter dem Titel: Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. — Theater-Journal für Deutschland, Gotha 1777 u. f. 8. bis jetzt 24 Hefte (wird fortgesetzt). — Entwurf einer Theater-Geschichte von Berlin . . . von C. M. Plümike, Berlin 1781. 8. — Dramaturgische Fragmente von J. F. Schink, Grätz und Leipz. 1781-1784. 8. 4 B. — Dramatische und andre Skizzen, nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien, von ebend. Wien 1785. 8. — Uebrigens ist es natürlich, daß, da Deutschland keine eigentliche Hauptbühne, aber sehr viele

Schauspielergesellschaften hat (im J. 1785 waren deren 26) auch der Theaterschriften, Theaterjournale und Theaternachrichten sehr viel mehr seyn müssen. Nur die mir eigentlich bekannten alle anzuführen, wäre aber Mißbrauch des Papieres. Bis zum Jahre 1775 sind sie so ziemlich vollständig in der Chronologie des deutschen Theaters, und von da an, größtentheils, im Theaterkalender zu finden. — —

Zur Geschichte des Drama überhaupt gehören aber auch noch diejenigen Schriften, welche über die Sittlichkeit und den Werth, oder Unwerth desselben, geschrieben worden sind. Ihre Anzahl ist ziemlich groß; denn bey allen neuern Völkern ist das Schauspiel, und besonders die Komödie, bald als der Weg zum Himmel, bald als der Weg zur Hölle, angesehen worden. Ich begnüge mich also mit Anzeige der, mir bekannten, und verweise, wegen der übrigen, auf das, von D. Chrstn. Heinr. Schmid, aus dem Französischen des Desprez de Boißy gezogene Werk: „Ueber die Sittlichkeit des Theaters, L. 1780. 8." — Für das Theater sind von Italienern geschrieben worden: Il Prologo di Giov. Bat. Andreini, Ferr. 1612. 4. — Discorso familiare intorno alle Commedie moderne, di Nic. Barbieri, Ven. 1628. 8. und vermehrt und verändert, unter dem Titel: Supplica . . . Bol. 1636. 8. — — Von Franzosen: l'Apologie du Théatre par Mr. de Scudery, Par. 1639. 4. — Dissertation sur la condemnation des Théatres, Par. 1666. 12. von Aubignac, wider eine von dem Pr. Conti gegen das Theater gerichtete Schrift. — Lettre d'un Teologien illustre . . . vor dem Theater des Edm. Boursault, Par. 1694. 12. von Frc. Caffare. — Nouvelles observations sur les arrêts de condemnation, prononcés contre les comédiens, von Fagan, in s. W. Par. 1751. 12. 4 B. — Apologie du Théatre, von Marmontel in dem Merk. von 1758-1759; deutsch, 1766. 8. — — Von Engländern: The usefulness of the stage to the happiness of Man Kind, to Government and to religion, by Mr. Dennis, Lond. 1698. 8. (gegen das unten vorkommende Werk de Collier.) — Defence of stage Plays, von Edw. Filmer, Lond. 1707. 8. (gegen eben dasselbe.) — The usefulness of the stage to Religion and Government, L. 1738. 8. — Theatrical Entertainment, consistent with society, morality and religion, Lond. 1768. 8. — — Von Deutschen: Die älteste mir bekannte, gedruckte Vertheidigung des Theaters, ist die von der Schauspielerinn, Veltheim, herausgegebene Apologie, Leipz. 1697 und 1711. 8. Wegen der übrigen Schriften verweise ich auf die Chronologie des Theaters, und die schon angeführte Schrift: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, von D. Christian Heinr. Schmid. In jene hat sich indessen S. 152 der Irrthum eingeschlichen, als ob in den Beyträgen zur Aufnahme und Historie des Theaters von Lessing eine deutsche Uebersetzung der Werenfelsischen bekannten lateinischen Vertheidigung der Schauspiele zu finden sey. Nichts, als eine Anzeige und Beschreibung einer, zu Wittenberg 1750. 4. erschienenen neuen Uebers. dieser lat. Rede ist darin enthalten; und eine ältere, bessere, findet sich in den Beyträgen zur crit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredf. St. 32. S. 598. — —

Gegen das Theater sind geschrieben, von Italienern: Cristiana moderazione del Teatro, di Giand. Ottonelli, Fir. 1648-1649. 4. 5 B. — Circoncisione della Commedia, eine aus dem Spanischen des Jac. Alberto von Aless. Adimari übersetzte, am Neujahrstag gehaltene Predigt, Fir. 1648. 4. — De la reformation du Théatre, par Louis Riccoboni (ohne Druckort) 1743. 12. — — Von Spaniern: Eine, mir nur, aus der vorher angeführten ital. Uebersetzung, bekannte, poßierliche Predigt, von Jac. Alberto. — Trattados de las Commedias . . . por Frut. Bisbe y Vidal, Bar. 1618. 8. — — Von Franzosen: Traité de la Comédie et des spectacles selon la doctrine de l'Eglise, Par. 1667. (von dem Pr. v. Conti.) —

La

La défense du traité de . . . Conti, touchant la Comedie et les spectacles, ou la refutation d'une dissertation sur la condemnation des théatres, par le Sr. (Jos.) de Voisin, Par. 1671. 4. — Maximes et reflexions sur la Comédie, Par. 1695. 12. (von Bossuet) — Discours, ou traités histor. et dogmatiques sur les théatre . . . souffert et condamné après le premier siècle de l'eglise jusqu' à présent, Par. 1696 und 1731. 12. (von Pierre le Brün.) — Lettre sur les spectacles, Par. 1756. 12. und Lettre de Mr. le Chev. de * * à Mr. de Campigneulles, Par. 1759. 12. von Desprez de Boissy; und verm. Aufl. 1779; deutsch, unter dem Titel: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Leipz. 1780. 8. — Lettre à Mr. d'Alembert . . . par J. J. Rousseau, Gen. 1758. 12. und in seinen Werken. — Reflex. mor. polit. histor. et litter. sur le théatre, Par. 1763-1774. 12. 7 B. von dem Abt de de la Tour. — — Von Engländern: A short View of the Immorality and profaneß of the English stage, by Jer. Collier, Lond. 1698. 8. — The stage condemn'd, and the Encouragement given to the Immoralities and Profaneneß of the theatre, by the English schools, Universities and Pulpits censur'd, Lond. 1698. 8. — Ancient and modern stage survey'd by Jer. Collier, Lond. 1699. 8. französisch d. Courbeville, à la Haye 1715. 12. — The absolute unlawfullneß of theatrical entertainements by W. Law, Lond. 1712 und 1726. 8. — The stage, the high road to Hell, Lond. 1767. 8. — — Von Deutschen: S. die vorhin angeführte Schrift: Ueber Sittlichkeit des Theaters.

Dreyklang.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet im Grund jeden aus drey verschiedenen Intervallen bestehenden Accord; aber der Gebrauch hat es nur auf diejenigen Accorde eingeschränkt, in denen die drey vornehmsten consonirenden Intervalle, die Terz, die Quinte und die Octave vorkommen. Einige nennen diesen Accord den harmonischen Dreyklang; aber auch ohne dieses Beywort bezeichnet man insgemein den aus bemeldeten drey Hauptconsonanzen bestehenden Accord, blos mit dem Namen Dreyklang.

Dieser Dreyklang ist von dreyerley Art: a der große*) oder harte, da der Octav und der reinen Quinte die große Terz beyfügt wird; b der kleine oder weiche, in dem bey jenen Intervallen die kleine Terz steht; und c der verminderte, in welchem zu der Octav und der kleinen Terz die kleine Quinte genommen wird.

Der erste bestimmt die große oder harte Tonart,**) der zweyte die kleine oder weiche, der dritte aber bestimmt keine besondere Tonart, weil er keine ihm zugehörige besondere diatonische Tonleiter hat, wie die beyden andern. Er würde seine besondere Tonleiter haben, wenn man in den diatonischen Tonleitern der sieben Haupttöne, die noch fehlende Consonanz 6 : 7 oder die kleinste Terz einführen wollte. Es ist schon im Artikel Consonanz angemerkt worden, daß diese kleineste Terz von den besten unter den neuen Harmonisten für eine Consonanz gehalten werde. Hätte man sie noch in das System aufgenommen, so würde zwischen A und B noch eine Sayte hineingekommen seyn, die wir mit ᵇB bezeichnen wollen; sie würde gegen G eine verminderte Terz ausgemacht haben, wie in dem Noten-System, das im Artikel Consonanz †) steht, zu sehen

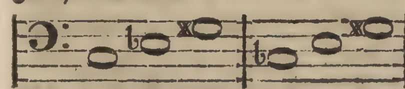
*) Diese drey Arten des Dreyklanges sind in der am Ende dieses Artikels stehenden Tabelle mit a, b, c, bezeichnet.

**) S. Tonart.

†) S. 389.

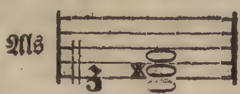
hen ist. Alsdenn wäre der Accord E, G, ᵇB, der verminderte Dreyklang. Diesem Dreyklang kommt in unsrer diatonischen Tonleiter jeder Dreyklang auf der Septime der harten Tonarten und auf der Secunde der weichen, sehr nahe. Daher der Accord H, d, f, würklich für den verminderten Dreyklang zu halten ist, weil die Terz d-f, $\frac{27}{32}$, von der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ nur um $\frac{1}{64}$ unterschieden ist. Da aber von diesem Dreyklang in einem besondern Artikel gesprochen wird,*) so sind hier nur die beyden erstern in Betrachtung zu ziehen.

Einige Tonlehrer halten alle Accorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmonische Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre also auch der Accord C-E-Gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte C-Gis offenbar dissonirt, so kann man dergleichen Accorde keinesweges zu den Dreyklängen rechnen. Denn wenn es auf die Namen oder auf das Linien-System ankäme, so müßte man auch folgende und noch andre dergleichen Accorde



für Dreyklänge halten.

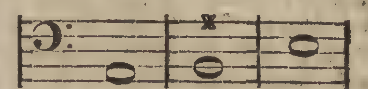
Es geht auch nicht an, die kleine Quinte, ob sie gleich in dem verminderten Dreyklang mit der kleinen Terz consonirend ist, mit der großen Terz in einen Dreyklang zu verbinden.

Als 

Die eine oder andre dieser über einander liegenden Terzen ist immer aus einer andern Tonleiter, als die, aus welcher man spielt. So gehört in

*) S. Verminderter Dreyklang.

dem angeführten Accord der Ton Dis zu E dur, in welcher Tonart der Ton F nicht statt hat. Dieses fühlen alle geübte Spieler, die deßwegen, so oft die große Terz zufällig über der Baßnote steht, allemal die reine Quinte dazu nehmen, wenn sie gleich durch kein Zeichen dazu eingeladen werden. Wo dieser Gang vorkommt,



da nimmt jeder geübte Spieler die rechte Quinte, als wenn der Baß also bezeichnet wäre:



Also giebt es außer den drey angezeigten Arten des Dreyklanges keine andre, die man für consonirend halten könnte.

Es ist schon an einem andern Ort*) angemerkt worden, daß unter allen dreystimmigen Accorden der Dreyklang die vollkommenste Harmonie habe. Daraus folget, daß in der großen Tonart die größte Befriedigung des Gehöres im großen Dreyklang, in der weichen Tonart aber im weichen Dreyklang zu finden sey. Hieraus läßt sich der Gebrauch des Dreyklanges bestimmen.

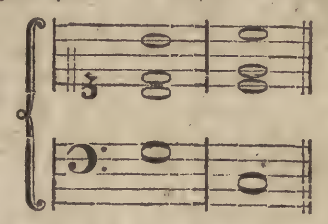
Er schiket sich 1) beym Anfang eines jeden Tonstüks, und zwar auf der Tonica desselben; denn dadurch wird das Gehör sogleich von dem Hauptton und der Tonart des Stüks eingenommen, weil man nicht nur die drey wesentlichsten Töne desselben würklich höret, sondern auch undeutlich von jedem Ton die Quinte vernimmt, wodurch schon

*) S. Accord S. 16 f.

schon fünf Töne der ganzen Tonleiter dem Gehör eingeprägt werden. 2) Beym Ende des Stüks; weil auf dieser Harmonie die größte Ruhe ist, folglich das Gehör beym Eintritt des Dreyklanges so befriediget wird, daß es weiter nichts zu vernehmen verlangt. 3) Beym Anfang einer neuen Periode, wenn man in einen Nebenton ausgewichen ist; damit die Tonleiter dieses Tones dem Gehör eingeprägt werde; und 4) beym Schluß eines Hauptabschnittes; weil durch die Ruhe, die das Ohr im Dreyklang empfindet, das Ende eines solchen Abschnitts dadurch fühlbar wird.

Der Dreyklang hat nicht nothwendig alle seine drey Consonanzen bey sich; die Terz allein ist ihm unentbehrlich, weil sie die Tonart bestimmt; von den beyden andern Intervallen kann eines weggelassen, und dafür ein andres verdoppelt werden. Dieses wird sogar bisweilen zu Vermeidung der auf einander folgenden verbotenen Quinten und Octaven nothwendig. Demnach erscheinet der Dreyklang bisweilen ohne Quinte mit zwey Terzen d, *) oder mit zwey Octaven e, oder ohne Octave mit verdoppelter Terz f, oder mit verdoppelter Quinte g.

Es ist aber bey besondern Fällen keinesweges gleichgültig, welches von den Intervallen soll verdoppelt werden. Man hat dabey Behutsamkeit nöthig, um nicht auf verbotene Fortschreitungen zu fallen. So kann man die große Terz auf der Dominante des Tones, darin man ist, nicht verdoppeln. Denn da sie das Subsemitonium des Tones ist, der im nächsten Accord angeschlagen wird, folglich über sich treten muß, so würden durch diese Verdopplung verbotene Octaven entstehen, wie an diesem Beyspiel zu sehen ist:



Aus eben diesem Grunde geht es selten an, daß eine zufällig vorkommende große Terz, welche über dem Baß mit ✕ angedeutet wird, kann verdoppelt werden; denn diese zufällig eintretende Terz ist das Subsemitonium eines neuen Tones, in den man ausweichen will, und würde also durch ihre Verdoppelung die schon erwähnte verbotene Fortschreitung verursachen.

Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung; denn man kann, ohne daß er seine consonirende Harmonie verlieret, so wol die Terz, als die Quinte desselben in den Baß setzen. Im ersten Fall entstehen die Sextenaccorde h, i, k, *) und im andern die consonirenden Quart-Sextenaccorde, l, m, n.

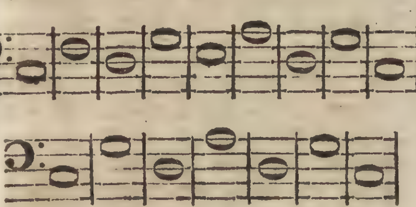
Von dem Gebrauch dieser Accorde wird in ihren besondern Artikeln gesprochen.

Da der Dreyklang eine befriedigende Harmonie empfinden läßt, so wird das Gehör von ihm auf nichts anders geleitet, folglich kann man von dem Dreyklang ohne Behutsamkeit auf andre Accorde fortschreiten. Schreitet man aber von einem Dreyklang auf einen andern fort, so ist es eben so viel, als wenn man lauter Schlüsse und Cadenzen machte, wenn man gleich immer in demselben

*) S. die Tabelle.

*) S. die Tabelle.

ben Ton bleibet, weil auf jedem Accord ein Ruhepunkt ist. Solche Folgen von Schlüssen kann man erhalten, wenn man durch Quarten und Quinten heraufsteigt oder fällt. Als:



Allein dergleichen Fortschreitungen können selten nützlich seyn, weil sie gar zu einförmig sind. Man kann aber, um die Ruhepunkte nicht allzu merklich zu machen, auch Terzenweise zurük gehen. Denn folgende Fortschreitungen sind gut:



Wenn man nun einen Accord von fallender Terz überspringt, so kann folgende Fortschreitung entstehen:



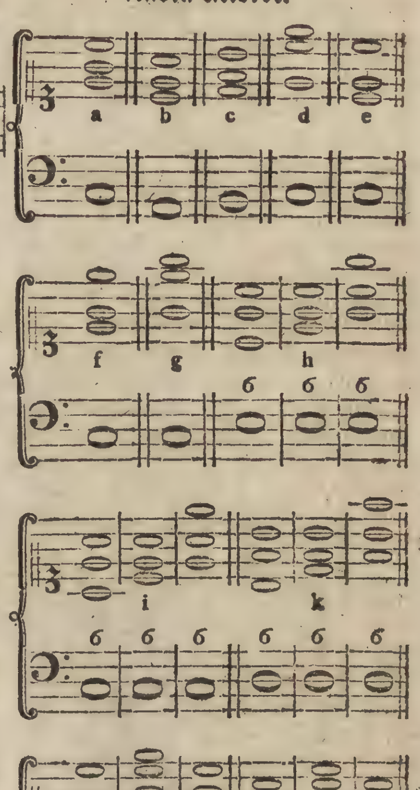
Auf diese Weise kann man mit Accorden bisweilen stufenweise in die Höhe kommen.

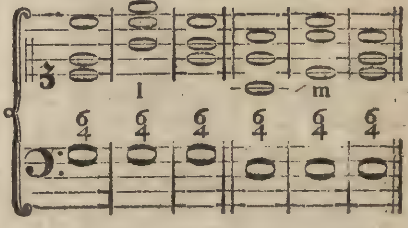
Mit zwey hintereinander folgenden Accorden um eine große Terz zu steigen, hat für das Gehör etwas hartes Hierüber aber, so wie von der Fortschreitung in einerley Ton überhaupt, wird an einem andern Orte gesprochen. *)
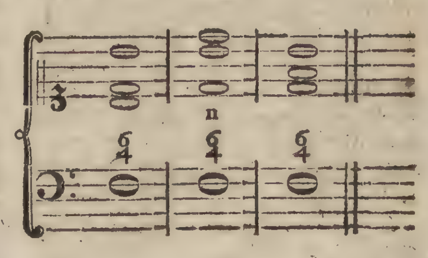
*) S. Fortschreitung.

Tabelle der Dreyklänge,

und aller daher entstehenden consonirenden Accorde.







Von dem harmonischen Dreyklange handelt, unter andern, J. A. Scheibe, im 1ten Theile seines Werkes, Ueber die musikalische Composition, Leipz. 1773. 4.

Dreyschlitz.

(Baukunst.)

Eine Zierrath an dem Fries der dorischen Gebälke.*) Es ist zu vermuthen, daß in den ältesten Zeiten der Fries nichts anders gewesen ist, als der Raum zwischen dem Unterbalken und dem Kranz, den zum Theil die Köpfe der Queerbalken, zum Theil der leere Raum zwischen denselben eingenommen haben. Von diesen Balkenköpfen sind die Dreyschlitze oder Triglyphen entstanden, und geblieben, nachdem der Zwischenraum ausgemauret worden.

Vermuthlich hat man, wie einige berichten, in die Balkenköpfe blos darum senkrecht herunter gehende Schlitze gemacht, damit das Wasser desto leichter davon ablaufe und sich nicht in die Balken ziehe. Denn wenn es eine bloße Zierrath wäre, so ist zu vermuthen, daß man auf etwas anders gefallen seyn würde, wie man denn noch jetzo an alten hölzernen Häusern die Balkenköpfe mit Rosen und anderm Schnitzwerk verziert findet. Die unter den Triglyphen stehenden oder hangenden Tropfen scheinen es noch mehr zu bestätigen. Man findet schon die Spuhren der Dreyschlitze, sowol als der Verzierungen der Zwischentiefen, in einem sehr alten Gebälke in Amara, welches das alte Taetyra ist.

Ursprünglich sind also die Dreyschlitze Balkenköpfe, welche mit drey gerade herunterlaufenden prismatischen Schlitzen vertieft sind. Man hat nachher, da sowol die Balkenköpfe, als der leere Raum dazwischen, mit Steinen bedekt und zugesetzt worden, die Dreyschlitze und Zwischentiefen, als Zierrathen des Frieses beybehalten. Allein es läßt sich nicht sagen, warum in keiner andern Ordnung eine Spuhr der Balkenköpfe übrig geblieben sey. So viel ist aber gewiß, daß dadurch die dorische Ordnung überhaupt ein gutes Ansehen bekömmt, und daß die Dreyschlitze und die darunter hängenden Tropfen, als die einfachesten geschnitzten Zierrathen dem Gebälke ein gutes Ansehen geben.

Die griechischen Baumeister haben, um dem Fries mehrere Mannigfaltigkeit zu geben, die Dreyschlitze in ihren Verhältnissen von den Zwischentiefen unterschieden. Diesen haben sie die Form eines gleichseitigen rechtwinklichten Vierecks gegeben, da sie die Dreyschlitze etwas höher, als breit gemacht. Vitruvius giebt dieses als eine nothwendige Regel, daß ihre Höhe zu der Breite sich wie 3 zu 2 verhalten, diese aber 1 Model seyn müsse. Allein diese Regel ist von keiner Nothwendigkeit. Alle Verhältnisse können statt haben, wenn sie nur größer als 2 : 1, und kleiner als 6 : 5 sind. Es ist kaum zu begreifen wie die Hochachtung für die griechischen Verhältnisse, auch da, wo sie die Natur nicht zum Grunde haben, so viel neuere Baumeister hat zwingen können, das so sehr unbequeme Verhältniß des Vitruvius beyzubehalten, das sich, wie wir bald sehen werden, zu so wenig Säulenweiten schiket. Goldmann verwirft daher diese Einschränkung, die Vignola, Palladio und Scamozzi beybehalten haben, mit Recht.

*) S. die Figuren in den Artikeln, Dorisch und Gebälke.

Das Vitruvische Verhältniß ist darin unbequem, daß man die Triglyphen in den Säulenweiten von 4, 6, 7 und 8 Modeln, nicht mitten auf jede Säule bringen kann, welches doch in einer der wesentlichsten Regeln der Baukunst gegründet ist. Denn es ist ein beleidigender Fehler, wenn ein Balken nicht mitten auf die Säulen oder Pfeiler trifft. Setzet man die Säulen unter den ersten und dritten Dreyschlitz, so wird die Säulenweite von fünf Modeln; setzet man sie aber immer unter den fünften Dreyschlitz, so wird die Säulenweite von zehen Modeln; und von funfzehen, wenn man immer unter den siebenten Dreyschlitz eine Säule setzet. Mithin können in der dorischen Ordnung nur drey Säulenweiten, nämlich von fünf, zehen und funfzehn Modeln statt haben, welches die Bogenstellungen sehr ungeschikt macht.

Dieser Unbequemlichkeit abzuhelfen hat Goldmann verschiedene Verhältnisse angenommen. Erstlich behält er die Vitruvischen für die bemeldeten Säulenweiten; hernach rechnet er ein ander Gebälke aus, darin die Dreyschlitze etwas kleiner sind, dieses schiket sich auf die Säulenweiten von 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16 Model; endlich hat er noch ein ander Gebälke, wo die Höhe der Dreyschlitze zur Breite sich verhält, wie 4 zu 3. Dieses schiket sich auf sieben Model Säulenweite. Durch diese weise Abweichung von einer ohnedem gar nicht nothwendigen Regel, hat Goldmann so viel erhalten, daß er die dorische Ordnung überall anbringen kann, und der so sehr mühsamen Verstekung der Fehler, die andern Baumeistern so sauer wird, so bald sie von den drey Vitruvischen Säulenweiten abgehen müssen, überhoben ist.

Die Erhöhung zwischen den Schlitzen wird der Steg genennt, und einige nennen den kleinen Riemen an dem obern Theil der Dreyschlitze, sein Capiteel.

Dreystimmig.

(Musik.)

Ein Tonstük ist dreystimmig, wenn darin drey verschiedene Stimmen sind, deren jede ihren eigenen Gang hat. Denn ein Gesang durch mehrere Stimmen oder Instrumente, die denselben Gang oder dieselbe Melodie haben, vorgetragen, wird nur für einstimmig gehalten. Die drey Stimmen gehen entweder durch das ganze Stük, oder kommen nur in einzelen Theilen oder Gängen desselben vor: auch findet sich dieser Unterschied, daß die drey Stimmen entweder alle Hauptstimmen sind, oder es sind nur zwey Hauptstimmen, die dritte aber ein blos begleitender Baß; oder es ist nur eine Hauptstimme, mit dem begleitenden Baß und einer zur Ausfüllung dienenden Mittelstimme.

Im ersten Fall bekommt das Stük den Namen des Trio, worüber der besondre Artikel nachzusehen ist: im andern Fall wird das Stük eine Gattung des Duets, wo zwey Hauptstimmen mit einem begleitenden Basse, der keine Melodie hat, vorkommen. Weil diese Stüke so gemacht seyn müssen,*) daß der Baß auch davon weg bleiben kann, so werden sie, ihrer dreystimmigen Beschaffenheit ungeachtet, Duette genennt.

Von dem dreystimmigen Satz ist überhaupt anzumerken, daß die Regeln der Harmonie dabey auf das strengeste müssen beobachtet werden, weil

*) S. Duet.

weil bey den wenigen Stimmen jeder Anstoß gegen die Regeln empfindlich wird, da in vielstimmigen Sachen, kleinere Fehler durch die Menge der Stimmen oft bedekt werden. Ein einziges Stük, wenn es auch nur ein Choral wäre, durchaus dreystimmig ohne Fehler zu setzen, erfodert schon einen ganz geübten Setzer, dem auch die kleinesten Regeln des reinen Satzes völlig geläufig sind.

Druker.

(Mahlerey.)

So nennen die Mahler gewisse Pinselstriche von starken und ganzen Farben, auf den nächsten oder vordersten Gegenständen des Gemähldes, wodurch die Haltung dieser Gegenstände bisweilen ihre Vollkommenheit erreicht. Sie werden so genennt, weil sie die andern Gegenstände gleichsam zurük druken, indem sie den, worauf sie angebracht sind, dem Auge näher zu bringen scheinen.

Es geschieht oft, daß ein einziger Pinselstrich einem Gegenstand auf dem ersten oder zweyten Grund des Gemähldes seine wahre Haltung giebt, die mit allem möglichen Fleiß des Colorits nicht ist erhalten worden, so lange dieser glükliche Druker gefehlt hat. Seine Kraft scheinet etwas zauberisches zu haben. Allein um zu begreifen, wie in Gemählden, die von einem einzigen bestimmt einfallenden Licht erleuchtet worden, die Haupthaltung von solchen einzelnen Pinselstrichen abhangen kann, darf man nur verschiedene auf einem Tische liegende Gruppen von allerhand Gegenständen, die nur von einem angestekten Licht erleuchtet werden, genau betrachten. Man wird allemal finden, daß die nächsten durch kleine vorzüglich helle Stellen dem Auge ihre Nähe empfinden lassen. Je weiter ein Gegenstand entfernt ist, je weniger hat er solche Lichter oder Schatten. An einem weit entfernten Baum ist die ganze Krone nur eine einzige an Farbe gleichförmige und also auch flache Masse; ganz nahe zeiget er hier und da vorzüglich helle und auch vorzüglich dunkele Stellen, und so ist es mit allen Gegenständen. Die Druker sind also diese einzeln vorzüglich lebhaften Stellen, da die eigenthümliche Farbe des Körpers merklich höher, als an andern Stellen ist, oder wo ein Theil des auffallenden Lichts, wie in einen Brennpunkt gesammelt, die eigenthümliche Farbe ganz verdrängt und die Stellen ganz weiß macht.

Duet.

(Musik.)

Ein Tonstük, das aus zwey concertirenden Hauptstimmen besteht, es sey, daß sie würklich ganz allein gehört werden, oder daß sie einen Baß und Mittelstimmen zur Begleitung haben; denn in diesem Fall werden die begleitenden Stimmen nicht mitgerechnet, weil die Hauptstimmen so beschaffen seyn müssen, daß sie eine völlige Reinigkeit und Vollständigkeit der Harmonie haben, wenn alle begleitende Stimmen weggelassen werden.

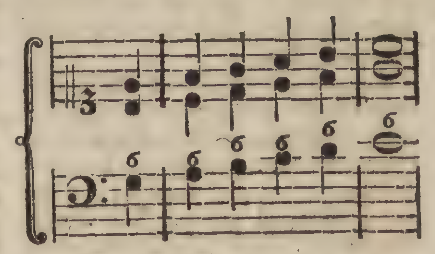
Man hat zwey Arten des Duets, die merklich von einander unterschieden sind. Die eine Art besteht blos aus zwey Hauptstimmen, ohne alle Begleitung: diese nennen die Tonlehrer insgemein Bicinia: die andre Art hat zwar auch nur zwey Hauptstimmen, aber diese haben eine oder mehrere Stimmen zur Begleitung, so daß der Satz bisweilen vier, fünf und

und mehrstimmig darin vorkommt. Von dieser Art sind die Duette in der Oper, wo außer einem begleitenden Basse noch verschiedene Mittelstimmen zur Begleitung vorkommen.

Die erste Art kann entweder für einerley, oder für verschiedene Stimmen und Instrumente verfertiget werden, als für zwey Discantstimmen, für zwey Violinen, für zwey Flöten u. s. f. oder für eine Discant- und eine Tenorstimme, für eine Flöte und eine Violin u. s. w. Nur muß bey der Verschiedenheit der Stimmen oder Instrumente dieses in Acht genommen werden, daß sie in Ansehung der Höhe nicht zu weit auseinander seyn, als wie z. B. eine Baßstimme und eine Discantstimme seyn würden; denn dadurch würde die Harmonie zu sehr zerstreut werden, die Stimmen würden zu sehr gegen einander abstechen, und eine würde die andre verdunkeln. Diese Art erfodert einen überaus reinen und dabey harmoniereichen Satz, der so beschaffen seyn muß, daß ohne Zwang nicht einmal eine dritte begleitende Stimme dazu könnte angebracht werden. Wenn der Satz in seiner höchsten Vollkommenheit dabey beobachtet worden, so muß das Gehör durchaus so befriediget werden, daß ihm nirgend weder ein dritter Ton, noch ein Fundament zur Unterstützung der obern Stimmen, dabey einfallen könnte. Dergleichen Tonstüke sind also nur den geübtesten Tonsetzern zu überlassen, die alle Geheimnisse der reinen Harmonie völlig besitzen.

Die andre Art ist die, welche überall aus den Opern bekannt ist. Zwey Sänger singen bald wechselsweise einer nach dem andern, bald beyde zugleich, ähnliche Melodien, welche von einem beständigen Baß und von verschiedenen Mittelstimmen begleitet werden.

Beyde Arten der Duette kommen darin überein, daß beyde darin vorkommende Stimmen Hauptstimmen sind, und keine über die andre herrscht; daß bald die eine, bald die andre eine Zeitlang sich allein hören läßt, hernach aber beyde zugleich, jede aber in ihrem besondern Gang. Hieraus entsteht in beyden Arten die Nothwendigkeit, daß das Duet fugenmäßig und völlig nach der Kunst des doppelten Contrapunkts gesetzt seyn müsse, damit beyde Melodien bey der Einheit des Charakters eine schöne Mannigfaltigkeit haben. Und wiewol die erstere Art, die ohne Begleitung ist, vorzüglich die ganze Harmonie in zwey Stimmen zusammen faßt: so muß auch die andre Art so bearbeitet seyn, daß der Baß und die Mittelstimmen davon wegbleiben können, ohne daß die Harmonie mangelhaft werde. Denn die beyden concertirenden Stimmen nehmen sich doch vor den begleitenden so sehr aus, daß das Gehör sich damit hauptsächlich beschäfftiget. Sollten also die beyden Hauptstimmen so beschaffen seyn, daß sie zur Reinigkeit der Harmonie einer dritten Stimme bedürften, so würde das Fehlerhafte gar zu fühlbar werden, wenn das Gehör sich, wie es allemal geschieht, vorzüglich mit den beyden Hauptstimmen beschäfftigte. Dieses wird durch folgendes Beyspiel begreiflich werden:



Dieser Satz hat so, wie er hier steht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwi-

inzwischen könnte man ein Duet nicht nach dieser Art setzen; denn wenn man den Baß wegließe, so würden die beyden obern Stimmen in Quarten gegen einander stehen, und sehr unangenehm werden.

Man muß also bey solchen Duetten auch ohne Rüksicht auf die Umkehrung der Stimmen, die Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave vor Augen haben; weil nur dadurch die beyden Hauptstimmen auch ohne den Baß ihre harmonische Richtigkeit bekommen. Deßwegen ist das Duet allemal ein Werk, das nur der Setzer unternehmen kann, der ein vollkommener Harmonist ist, und sowol die Kunst der Fugen und Nachahmungen, als des doppelten Contrapunkts in seiner Gewalt hat. Zwey schöne Melodien, deren jede ihren eigenen richtigen Ausdruk, ihre eigenen Verzierungen hat, so zu vereinigen, daß keine die andre verdunkelt, dies ist der Gipfel der Kunst: wer darin stark ist, wie ein Händel oder Graun, der kann mit Recht auf dem obersten Rang der Tonsetzer seinen Platz nehmen.

Da in der heutigen Musik die Duette von zwey Singestimmen, sowol in Cantaten, als in dem Drama, die wichtigsten und lieblichsten Tonstüke sind, so verdienen sie auch eine vorzügliche Betrachtung der Critik. Rousseau hat mit Einsicht und Geschmak davon geschrieben,*) und verdienet von Dichtern und Tonsetzern über diese Materie nachgeschlagen zu werden.

Dem ersten Anschein nach hält man es für ganz unnatürlich, daß zwey Personen zugleich eine Zeitlang ihre Empfindungen gegen einander äußern, ohne daß die eine auf die andre Achtung giebet. Am wenigsten scheinet dieses sich für handelnde Personen von hohem Rang zu schiken, wie sie in der Oper insgemein sind. Indessen giebt es doch Fälle, wo die Leidenschaften, besonders die von zärtlicher Art, die Gemüther dergestalt hinreißen, daß eine so überfließende und vom Anstand ungehemmte Aeußerung derselben, wie sie im Duett vorkommt, ganz natürlich wird; wenn nur der Dichter diese Fälle natürlich genug vorstellt, und der Tonsetzer dieselben als ein Mann von feinem Geschmak behandelt. Man kann sich auf die Empfindung aller Menschen berufen, die in verschiedenen berlinischen Opern, wo der Dichter nur einigermaßen natürlich gewesen ist, die reizenden Duette unsers Grauns gehört haben, um zu behaupten, daß nichts so tief in das Innerste der Empfindungen eindringt, als ein gutes Duet.

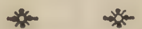
Der Dichter muß das Duet mit großer Behutsamkeit und nur in solchen Umständen der Handlung anbringen, wo natürlicher Weise die Empfindungen zwey handelnder Personen auf einen Grad steigen, der an den Wahnwitz gränzet. In solchen Umständen wird es natürlich, daß die Empfindung sich abwechselnd, bald durch wenig schwärmerische Worte, bald blos durch unartikulirte Töne, bald nur durch die nachdrüklichsten Gebehrden äußere; daß von zwey Personen, die ein Gegenstand außer sich gesetzt hat, bald die eine, bald die andre, bald beyde zugleich ausbrechen; aber immer kurz und oft nur in ein paar Sylben. Also muß das Duet keine zusammenhangenden Sätze der Rede, sondern abgebrochene kurze Reden in unvollständigen Sätzen, und abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Personen, enthalten. Nicht jede starke Leidenschaft erlaubt diese Behandlung. Die von der zärtlichen Art, die einen klagenden Ton annehmen, schiken

*) Diction. de Musique Art. Duo.

schiken sich dazu am besten. Es ist aber nöthig, daß jede der beyden Personen die Leidenschaft auf eine ihr und ihrem Charakter eigene Art empfinde, damit die beyden Stimmen sich hinlänglich gegen einander auszeichnen.

Wenn der Dichter das Duet, als ein Mann von Geschmak angebracht und vorgetragen hat, so wird dem Tonsetzer zwar seine Arbeit erleichtert: aber dennoch hat sein Genie die glüklichste Stunde dazu nöthig. Er muß sich den Gemüthszustand jeder der beyden Personen lebhaft vorstellen, und dann kurze melodische Sätze finden, die sich für beyde zugleich passen, die zu der contrapunktischen Umkehrung, und zu der fugenmäßigen Nachahmung schiklich sind. Erst läßt er jede Person allein singen; die zweyte Stimme muß einen andern Gesang haben, als die erste, und dennoch muß dieses der Einheit des Gesanges nicht schaden; denn nun befällt die Leidenschaft beyde zugleich, und abwechselnd wird sie jetzt in der einen, dann in der andern, stärker.

Alles, was der Kunst der Fuge, der Nachahmungen, des doppelten Contrapunkts und des Canons schweres hat, ist kaum noch hinreichend, dem Tonsetzer aus allen Schwierigkeiten, die er dabey vor sich findet, heraus zu helfen. Wer das höchste und glüklichste Genie zur Musik in allen einzeln dazu gehörigen Theilen bewundern will, der studire nur die Duette unsers Grauns, wodurch er die unempfindlichsten Seelen außer sich gesetzt hat. Es würde ein unersetzlicher Verlust für die Kunst seyn, wenn diese entzükende Duette sollten verloren gehen; und doch ist die Gefahr dieses Verlusts vorhanden, so lange sie nicht durch den Druk vervielfältiget und ausgebreitet werden. Deutschland kann damit allein gegen alle andre Nationen auftreten, um den Vorzug in der Musik zu behaupten: aber eben dieser Vorzug kann ihm durch die Achtlosigkeit für die Erhaltung und Ausbreitung dieser himmlischen Gesänge zur größten Schande gereichen.
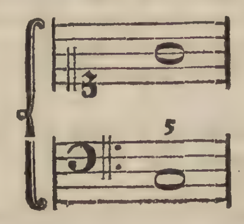


Clavierduette, von J. S. Bach, Schafrath, Krebs, u. a. m.; **Violinduette**, von Le Clair, Förster, Telemann, Pepusch; **Flötenduette**, Telemann, Graun, Quanz, Wolf. — Auch hat Hr. Andre, u. a. m. Sammlungen von Arien, Liedern und Duetten für das Clavier, aus den neuesten Opern und Operetten, herausgegeben.

Duodecime.

(Musik.)

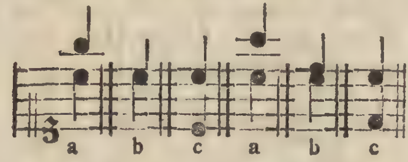
Bedeutet ein Intervall, dessen beyde Töne um zwölf diatonische Stufen von einander abstehen, als C-g. Das Verhältniß der beyden Sayten ist wie 1 zu $\frac{1}{3}$. Der höhere Ton ist also die Octave der Quinte des Grundtones. Es ist im Artikel Harmonie angemerkt worden, daß der Klang einer reinen Sayte aus vielen einzelnen Klängen zusammengesetzt sey, von welchen die Duodecime des Grundtones in der Klarheit oder Vernehmlichkeit der dritte ist.

Insgemein wird dieses, nach der Art aller zusammengesetzten Intervalle, mit der Quinte verwechselt, und bekommt den Namen der Quinte: also nennt man in diesem Beyspiel



den

den obern Ton, der eigentlich die Duodecime des untersten ist, seine Quinte. Nur in dem doppelten Contrapunkt lassen sich diese beyden Intervalle nicht verwechseln, weil bey der Umkehrung der Stimmen, der Contrapunkt der Duodecime, die Stimme zuerst in die Quinte, und von da wieder in die Octave versetzt; was im Contrapunkt der Quinte, bey der Umkehrung zum Unisonus, zur Secunde u. s. f. wird, das wird im Contrapunkt der Duodecime zur Octave, zur Septime u. s. f. wie in diesem Beyspiel zu sehen ist:



Die beyden Stimmen, die mit a, a, bezeichnet sind, stehen bey b, b, im Contrapunkt der Quinte, bey c, c, aber im Contrapunkt der Duodecime.

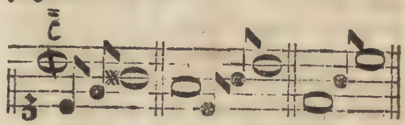
Durchgang.

(Musik.)

Bedeutet eigentlich die Art von einem Ton auf den andern dergestalt zu kommen, daß man zwischen beyden noch einen mittlern Ton hören läßt, der gleichsam die Stufe ist, durch welche man von dem einen zum andern auf- oder absteiget. Wenn man nach C will E hören lassen, und durch den Ton D nach E heraufsteiget, so wird der Ton D als im Durchgang angegeben betrachtet, und daher ein durchgehender Ton, und in Noten eine durchgehende Note genennt.

Wenn man in einem Gesang alle durchgehende Töne wegließe; so müßten die übrigen einen regelmässigen und guten Gesang ausmachen; also sind alle im Durchgang vorkommende Töne zufällige Töne, die daseyn oder wegbleiben können, ohne in der Hauptsache, weder in Absicht auf die Melodie noch auf die Harmonie, eine Aendrung zu machen.

Die durchgehenden Töne dienen 1) zur Erleichterung des Ueberganges von einem Haupttone zum andern. Denn da man im Singen die consonirenden Intervalle leichter als dissonirende trifft, so kann man jene als Durchgänge zu diesen ansehen, wie folgende Beyspiele zeigen:



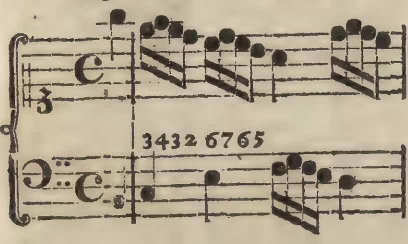
2) zu einer engern Verbindung der Hauptköne, wodurch oft der Gesang etwas gemilderter wird, wenn er stufenweise, als wenn er sprungweise fortgeht; 3) dienen sie auch zu allerhand artigen melismatischen Auszierungen, welche überall, wo der Gesang nicht ernsthaft, sondern lieblich und etwas schwatzhaft seyn soll, der Melodie die größte Annehmlichkeit geben.

Aus diesen Gründen kommen überall in der figurirten Musik in den obern Stimmen, auch bisweilen im Basse, durchgehende Töne vor, die man in Ansehung der Harmonie nicht in Rechnung bringt. Sollen sie aber die Harmonie nicht verderben, so müssen sie auch schnell durchgehen, damit das Ohr nicht Zeit habe, ihr Dissoniren gegen die Grundtöne zu bemerken. Also müssen sie in langsamer Bewegung wenigstens Achteltöne seyn, in geschwinder aber können auch Vierteltöne durchgehen. In begleitenden Bässen können die durchgehenden Töne nicht als Auszierungen angebracht werden,

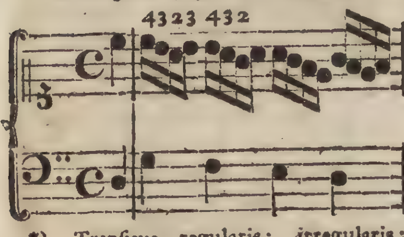
den, hingegen dienen sie da, nun in zweifelhaften Fällen das Gefühl des Tones, darin man ist, festzusetzen.

Natürlicher Weise muß die Stimme über diese Töne gleichsam nur hinschlüpfen, und keinen Accent auf sie legen, weil sie gegen die unterste Stimme meistentheils dissoniren. Also müssen sie auf die schlechten Zeiten des Takts, oder so angebracht werden, daß man auf jeder neuen Harmonie zuerst eine Hauptnote, hernach eine durchgehende höre. Inzwischen hat man gefunden, daß sie auch auf die guten Zeiten anzubringen sind. Jene natürliche Art hat man mit dem Namen des regelmäßigen Durchgangs belegt, diese den unregelmäßigen genennt. Bisweilen werden beyde Arten so vereiniget, daß wechselsweise in einem Gange die eine und die andre Art vorkommt, und dieses wird der vermischte Durchgang genennt.*) Zu Beyspielen aller drey Arten kann folgendes dienen.

Regelmäßiger Durchgang.

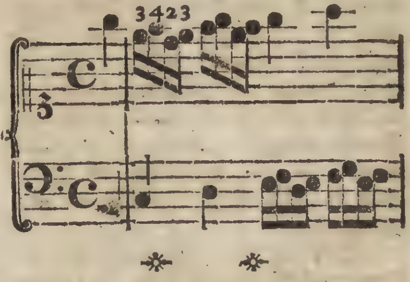


Unregelmäßiger Durchgang.



*) Transitus regularis; irregularis; mixtus.

Vermischter Durchgang.



Von allen Arten des Durchganges handelt J. A. Scheibe im 1ten Theil seiner Schrift über die musikalische Composition, Leipz. 1773.

Durchschnitt.

(Baukunst.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, welche seine innere Beschaffenheit so vorstellt, als wenn es nach seiner ganzen Länge oder Breite von oben bis unten durchgeschnitten, und die vordre Hälfte davon weggenommen wäre.

Man macht dergleichen Zeichnungen, damit der, dem die Aufführung eines Gebäudes aufgetragen ist, das, was weder der Grundriß noch der Aufriß anzeigen kann, daraus bestimmt sehen könne. Der Durchschnitt ist von allen architektonischen Zeichnungen die schwerste, die eine vollkommene Kenntniß jedes einzelen Theiles an einem Gebäude, und jeder Art der Verbindung der Theile, erfodert.

Duschen.

(Zeichnende Künste.)

Mit einer ganz dünnen oder flüßigen Wasserfarbe mahlen. Man zeichnet die Umrisse mit Bleystift, oder auch mit der Feder, und streicht die Farbe erst sehr dünne und wäßrig auf, verreibet sie mit einem blos feuch-

feuchten Pinsel ohne Farbe, und überfährt hernach die dunklern Stellen mit etwas stärkerer Farbe. Wo eine dunkle Stelle zu stark ist, da wäscht man mit bloßem Wasser, in welches der Pinsel getunkt wird, die Farbe wieder etwas ab. Man kann also im Duschen die Farbe eben so gut wieder schwächen, als verstärken.

Das Duschen ist eine der geschwindesten Arten ein Gemählde zu entwerfen, und auch deßwegen gut, weil man das Helle und Dunkle, so wie man es gut findet, gleich, ehe das aufgestrichene troken geworden ist, wieder ändern und bessern kann.

Zum Duschen kann man nur die Farben gebrauchen, die sich im Wasser auflösen, daß sie nicht zu Boden fallen, sondern so darin bleiben, wie die Schwärze der Tinte. Aber sie müssen sich in das Papier nicht so stark wie die Tinte einziehen, damit sie wieder abgewaschen oder geschwächt werden können, wo sie zu stark aufgetragen worden. Die hiezu dienlichen Farben sind der schwarze chinesische Dusch, Gummigute, Saffran, Wassergrün, Indigo, Ultramarin, Lac, Carmin und verschiedene andre Farben, welche mit Wasser, in dem Gummi aufgelöst worden, sehr fein abgerieben werden müssen.

